



Le Théâtre d'aujourd'hui

Antoine BENOIST
Recteur de l'Académie de Montpellier

Le Théâtre d'aujourd'hui

DEUXIÈME SÉRIE

LE THÉATRE DE CAPUS
LE THÉATRE DE MÆTERLINCK — LE THÉATRE DE ROSTAND
COUP D'ŒIL D'ENSEMBLE

PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE
ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN ET Cie
15, RUE DE CLUNY, 15

1912



LE THÉATRE D'AUJOURD'HUI

LE THÉATRE DE CAPUS

I

Il n'est pas inutile, avant d'étudier le théâtre d'Alfred Capus, de lire ses romans, ses nouvelles, et même les courts articles qu'il a donnés aux journaux pendant ses années d'apprentissage. Il est curieux de le voir s'essayer, parfois assez gauchement, dans des genres variés, petits tableaux de mœurs, fantaisies paradoxales, anecdotes de la vie bourgeoise ou de la vie d'artiste. Ces essais ne sont pas des chefs-d'œuvre, et il n'y a rien là qu'on puisse comparer aux dialogues par lesquels Lavedan ou Donnay ont commencé à se faire connaître. La convention y a souvent plus de part que l'observation, et on n'y trouve pas le tour de main qui pourrait racheter ce que le fond a d'insuffisant.

Les romans de Capus sont très supérieurs à ces bluettes. Ils ont ce qu'elles n'ont pas, une originalité

véritable : on sent que l'auteur a travaillé d'après la vie réelle, dont il réussit assez souvent à nous donner l'impression. Celui qu'il a intitulé *Années d'aventures* n'est pas le meilleur, mais il est particulièrement intéressant pour qui veut étudier le tour d'esprit de Capus et les sources de son inspiration.

Son roman pourrait, comme celui d'Octave Feuillet, s'appeler *le Roman d'un jeune homme pauvre* ; il s'agit en effet, dans l'un comme dans l'autre, d'un jeune homme qui à ses débuts est aux prises avec la gêne, sinon avec la vraie misère. Mais autant l'œuvre de Feuillet est délibérément romanesque, autant celle de Capus l'est peu : il n'a d'autre prétention que celle d'écrire sous la dictée de la réalité, de nous montrer ce que peut être la vie d'un jeune homme qui, jeté à vingt ans sur le pavé de Paris à peu près sans ressources, essaie de se faire une situation. Notons un trait essentiel : Capus a voulu que son héros, André Imbert, fût quelconque, ni bête ni très intelligent, ni travailleur ni absolument paresseux. Il est le jouet des circonstances ; après s'être beaucoup démené, après avoir fait vingt métiers différents sans parvenir à s'assurer la sécurité du lendemain, un beau jour la chance tourne, et, grâce à un parent de province qui l'associe à ses affaires, le voilà dans l'aisance. Ses déconvenues perpétuelles, ses discussions avec les fournisseurs qui lui refusent le crédit, ses visites au mont-de-piété, c'est la monnaie courante de bien des existences, et ces aventures banales ne vaudraient guère la peine d'être

contées, si l'auteur n'avait su par moments nous intéresser à son médiocre héros par ce qu'il mêle à son histoire d'impressions vraies, de réalité vécue. Je pense à des passages comme celui-ci :

« Jusqu'à présent le hasard s'était joué de lui comme le vent d'un fétu de paille, le chassant de l'Ecole de Droit pour le jeter chez un banquier, le mêlant à des individus louches, le bousculant et le transportant çà et là, pour le déposer enfin lourdement dans le coin d'un magasin de nouveautés, périssant d'ennui... Et il dressait le bilan de ce qu'il savait, des longues études qu'il avait suivies, de ce qui lui en demeurait dans le cerveau. Il fouillait dans son imagination pour découvrir quel parti il pouvait en tirer et quel genre de besogne, plus noble et plus haute, il pourrait plus tard accomplir. Il ne trouvait que des choses vagues... »

Qu'on lise encore ceci :

«... Il allait goûtant le plaisir d'être libre dans les rues, de n'être contraint à aucune besogne, de suivre le chemin qui lui plaisait. Il arrivait, discutait, la plupart du temps ne plaçait pas sa marchandise, et revenait sans dépit. C'était pour lui une chasse, avec son hasard, sa liberté, sa fantaisie ; il n'éprouvait pas plus de regret de manquer un client qu'une pièce de gibier. Et, tout en le poursuivant, il s'abandonnait à son imagination, combinait des plans pour l'avenir, faisait, dans la bousculade des passants, mille rêves hardis... Des idées surgissaient en foule dans son cerveau, encore confuses et

inapplicables, mais qui ne pouvaient manquer de se préciser un jour. La position qu'il lui fallait, celle qui convenait à sa nature et à son genre d'ambition, il allait la découvrir bientôt, en traversant une rue, en causant avec quelqu'un qu'il ne connaissait pas la veille... »

Capus fait ainsi d'excellente psychologie quand il en fait sans y prendre garde ; mais, s'il réussit dans l'observation du détail, les idées générales ne sont pas son fort, et voici à quoi il aboutit quand il essaie de philosopher :

« Quelle illusion de croire que les événements de notre existence s'enchaînent et se commandent ! Notre vie est une courte série d'anecdotes racontées sans lien ; notre âme est changeante et variable comme elle ; nos sentiments sont aussi imprévus que des rêves ; et ce sont des lois éternellement ignorées qui nous donnent avec indifférence les joies et les peines, les matins lumineux, les heures lourdes et obscures. »

J'ai bien peur que Capus n'ait été content de lui après avoir écrit ce petit morceau. C'est vraiment dommage de voir un homme d'esprit, pour vouloir « shakespeariser » mal à propos, tomber ainsi dans le galimatias supérieur. En vérité ce serait perdre son temps que de réfuter ces banalités prétentieuses. Capus s'est trompé s'il a cru qu'on pouvait tirer de son roman une conclusion quelconque : c'est de son livre, plutôt que de la vie, qu'on peut dire « qu'il est une série d'anecdotes racontées sans lien ». C'est

même là le principal défaut de l'ouvrage : il n'y a pas trace de composition ; quand l'auteur en a assez, il bâcle un dénouement et met le point final ; mais il n'y avait aucune autre raison pour que le chapelet des aventures de son héros ne continuât pas à s'égrener longtemps encore.

Ni *Faux départ* ni *Qui perd gagne* ne sont d'une composition plus serrée. Mais ils sont agréables à lire. *Faux départ* est l'histoire d'un jeune ménage. Marguerite Desclos, qui n'a pas de dot, et qui a pris ses brevets pour être institutrice, se marie à Pierre Rongier, qui a quatre cent mille livres de rente. De peur que son mari s'ennuie et qu'il regrette d'avoir épousé une petite bourgeoise, elle veut le dépayser le moins possible. Elle invitera chez elle ses anciens camarades de fête ; elle fera mieux : elle se montrera avec eux aux premières, aux courses, à Trouville. Ses intentions sont excellentes, mais le résultat est plutôt fâcheux. Quoiqu'elle soit irréprochable, elle ne tarde pas à être compromise ; le monde lui donne comme amant un ami de son mari, un bellâtre, qui d'ailleurs n'est pas fâché qu'on le croie plus heureux qu'il ne l'est, et qui finit par se conduire avec elle comme un goujat. La jeune femme comprend qu'elle a fait fausse route : elle a cru être agréable à son mari; lui de son côté a pensé lui faire plaisir en lui laissant la bride sur le cou ; au fond tous deux sont excédés de cette existence de fêtards ; ils y renonceront donc, et, en s'amusant moins, ils seront sans doute plus heureux.

Ce n'est pas cette conclusion, si sage qu'elle soit, ce n'est même pas le développement, un peu monotone, du thème principal, qui fait l'intérêt de ce roman. Il vaut surtout par quelques figures assez bien venues, par d'agréables épisodes, et aussi par le talent qu'a eu l'auteur de nous donner la sensation très nette du milieu où vivent ses personnages. C'est une région intermédiaire entre la petite bourgeoisie, le monde des fêtards et celui des cabotins. C'est à la bourgeoisie qu'appartient le père de l'héroïne du roman, M. Desclos, un égoïste qui se croit trop sensible, un sot qui se prend pour un homme supérieur, et qui tranche sur toutes choses avec des apophtegmes d'une ironie prud'hommesque. Parmi les fêtards, le plus vivant est le gros Mahu, le millionnaire bon garçon, qui jettte l'argent par les fenêtres, mais qui cependant sait compter, qui s'imagine qu'il s'amuse parce qu'il parle sans cesse de faire « une fête énorme ». Turcaret moins la méchanceté, il se laisse gruger par sa maîtresse, une belle fille au bras de laquelle il aime à se montrer, qui l'injurie, avec laquelle il parle sans cesse de rompre, mais dont il ne peut se passer. Molitor, c'est le vieux cabot qui va à son théâtre comme il irait à son bureau, qui se venge de ses désillusions en médisant de son directeur et des pièces qu'il lui fait jouer, et dont l'idéal serait d'avoir une petite maison au bord de la Marne et de fumer sa pipe en pêchant à la ligne.

Ce roman de *Faux départ* est quelque peu inco-

hérent : tel personnage est par moments au premier plan qui ensuite ne joue plus aucun rôle ; il y a des épisodes qui ne servent à rien, pas même à nous amuser. *Qui perd gagne*, au contraire, paraît une œuvre conçue d'un seul jet. Non pas qu'elle soit fortement composée : c'est simplement une chronique où sont racontés les faits et gestes du ménage Farjolle, depuis le jour où Farjolle épouse sa blanchisseuse jusqu'à celui où les deux époux se retirent à la campagne après fortune faite. Au moment de son mariage, Farjolle est un vague journaliste, moitié reporter, moitié agent de publicité. Il n'est pas sot, mais il est trop paresseux et trop « vadrouilleur » pour faire fortune ; heureusement sa femme Emma est un vrai trésor. Jolie, intelligente, elle est surtout très pratique, et parfaitement exempte de préjugés. En épousant Farjolle elle ne lui a pas fait decachotteries : elle lui a avoué qu'elle avait été pendant quelques années la maîtresse d'un chef de bureau, et que c'est lui qui lui avait donné en se mariant les huit mille francs qui lui servent à elle-même à entrer en ménage. Farjolle a encore moins de préjugés qu'elle, si c'est possible. « Il avait beau s'interroger, songer au chef de bureau à qui il devait son installation ; ça lui était égal. C'était une lointaine légende dont le souvenir n'excitait en lui aucun trouble. Ils n'en furent jamais gênés, et en parlèrent à diverses reprises sans rancune : « Bah ! pensait Farjolle, ces machines-là n'ont plus d'importance, et qui est-ce qui n'a pas aujourd'hui quelque mau-

vaise histoire dans sa vie ? On n'y fait plus attention. »

Emma n'est pas précisément vicieuse, encore moins passionnée, et si elle avait des rentes elle serait très probablement fidèle à son mari. C'est pour son bien qu'elle le trompe : d'abord avec le petit Velard ; mais comment pourrait-elle refuser de se montrer reconnaissante envers un homme qui a fait gagner à Farjolle ses premiers billets de mille francs ? Plus tard, lorsque son mari, devenu banquier, est mis à Mazas pour abus de confiance, elle devient pour quelques semaines la maîtresse de Letourneur, le grand financier. Mais quoi ! il lui fallait cinquante mille francs pour rembourser les créanciers de son mari et le tirer de prison ; or Letourneur, très délicatement, lui a signé un chèque de deux cent mille, qui leur permettra de se retirer des affaires et d'aller planter leurs choux près de Mantes, dans une petite propriété qu'ils guignaient depuis longtemps.

L'homme n'est pas parfait, et quelque philosophe que soit Farjolle, il lui arrive d'avoir un accès, faut-il dire de pudeur ou de jalousie ? Il voit sa femme entrer dans la maison de son amant. Il fait faire le constat par le commissaire de police. Mais il a le vague sentiment qu'il fait une sottise, et après deux mots d'explication avec Emma il n'en doute plus : il retire sa plainte, et les deux époux quittent la maison bras dessus bras dessous.

Ce récit quelque peu scabreux est un pur chef-

d'œuvre, et on en trouverait dans *Qui perd gagne* plusieurs autres qui n'ont pas moins de saveur. Jules Lemaître a comparé très justement la manière de Capus à celle de Lesage : l'un et l'autre sont de vrais réalistes ; ils ne cherchent pas l'effet, mais ils le produisent par le parfait naturel, par le ton uni et tranquille, l'air détaché dont ils nous content des énormités. La plupart des personnages qui, à côté du ménage Farjolle, figurent dans *Qui perd gagne*, journalistes, hommes d'affaires, et leurs compagnes, ne sont pas à prendre avec des pincettes ; mais l'auteur n'a garde de les juger ; il se contente de les décrire, comme un zoologiste qui étudie une variété de poissons ou de coquillages

II

Dans une conférence qu'il a donnée il y a quelques années sur *Notre époque et le théâtre*, Capus faisait remarquer que dans une société comme la nôtre, qui se transforme avec une rapidité singulière, les auteurs dramatiques n'ont qu'à ouvrir les yeux pour trouver des sujets nouveaux et intéressants. « Est-ce que les seules lois sur l'éducation, disait-il, n'ont pas amené déjà dans le rôle social de la femme un changement capital, et créé d'innombrables variétés de jeunes filles, de déclassées, de femmes unies à l'homme par le seul consentement réciproque, d'où est presque sortie une morale des situations irrégulières ? » En

écrivant cette phrase, il paraît avoir songé à ses propres pièces, dont quelques-unes roulent précisément sur des sujets de ce genre.

Dans *Rosine*, une des meilleures, il a repris le thème de la fille séduite, non pas, à la façon de Dumas fils, pour instruire le procès de la société, mais en se plaçant tout simplement en face des faits, et en cherchant quelles conséquences vraisemblables on peut en déduire.

Rose est la fille d'un bourgeois ruiné ; elle est jolie et bien élevée, mais son père en mourant l'a laissée sans aucune ressource. Un demi-paysan, Jean Perrin, s'est épris d'elle, s'en est fait aimer, lui a promis qu'elle serait sa femme, et elle est devenue sa maîtresse. Ils ont quitté leur village pour venir à la ville voisine, où Perrin a trouvé un petit emploi. Là tout le monde les croit mariés, sauf Pagelet, un vieux notaire, ami de la famille de Rose. Quoique l'auteur ait eu l'intention de serrer la réalité de près, il faut noter que sa pièce repose sur une donnée peu vraisemblable : 1° Comment se fait-il que Rose, telle qu'on nous la représente, fine, d'éducation distinguée, de sentiments délicats, se soit laissé séduire par un rustre ? L'auteur a si bien senti la difficulté qu'il a supprimé le personnage de Jean Perrin ; on parle de lui, mais on ne le voit pas. 2° Peut-on raisonnablement admettre que la liaison de Rose et de Jean Perrin dure depuis cinq ans sans que dans une petite ville, où les curieux, les oisifs et les bavards ne doivent pas manquer, et à quelques

lieues du village où habitent la mère et la sœur de Perrin, personne n'ait eu vent de la vérité ? Il est clair que tout ceci est de la convention pure, et que là-dessus l'auteur doit passer condamnation ; mais nous ne lui tiendrons pas rigueur, si d'une donnée arbitraire il a tiré une pièce intéressante.

Donc, au bout de cinq ans, Perrin, sous l'influence de sa mère et de sa sœur, abandonne Rose pour épouser une fille riche. Qu'est-ce que Rose va devenir ? Elle est trop fière pour accepter l'aumône de quelques billets de cent francs que son amant lui fait offrir ; elle essaiera de gagner sa vie en travaillant. Cela est plus aisé à dire qu'à faire. Sa cousine Louison, un peu paysanne, mais brave fille et fille de sens, qui lui est restée fidèle dans son malheur, n'a guère d'illusions à ce sujet : « Vous, une ouvrière ! Non, vous avez les mains trop blanches, vous avez trop l'air d'une dame. Vous ne réussirez pas. »

Cependant il semble tout d'abord que Louison soit trop pessimiste. Grâce à Pagelet, plusieurs dames de la ville s'intéressent à Rose et lui promettent du travail, entre autres Mme Hélion, la femme d'un riche industriel qui fait la pluie et le beau temps dans le pays. Malheureusement M. Hélion, qui connaît Rose depuis longtemps, mais qui n'a pas osé lui faire la cour tant qu'il l'a crue mariée, n'a plus de scrupules maintenant qu'il sait qu'elle ne l'a jamais été. Mme Hélion, qui le voit tourner autour de la jeune femme, le prévient que, si elle a fermé les yeux sur ses escapades passées, elle ne

tolérera pas cette intrigue avec Rose, la considérant comme une rivale beaucoup plus dangereuse que les maîtresses de rencontre qu'il allait rejoindre à Paris.

Ces menaces n'empêcheraient rien du tout, si Rose accueillait les propositions d'Hélion ; mais elle lui fait comprendre qu'il perd son temps. Soit ! se dit-il, j'attendrai, et il est convaincu qu'il n'attendra pas longtemps ; car sa femme refusant désormais d'employer Rose, et les autres dames de la ville ne pouvant moins faire que de suivre son exemple, Rose, sous peine de mourir de faim, devra bien finir par se montrer moins farouche. « Si vous vous ravisez, lui dit-il en la quittant, vous n'avez qu'à m'écrire ce simple mot : « Oui », et votre avenir est assuré. »

Rose sent si bien que toutes les avenues sont fermées devant elle, qu'elle finirait sans doute par accepter ce qu'elle a refusé d'abord, si elle n'était préservée de l'amour vénal par un amour d'une autre nature. Un jeune médecin, Georges Desclos, établi depuis un an dans la petite ville, mais qui a connu Rose avant d'aller étudier à Paris, lui a fait, au temps où il la croyait mariée, une cour discrète. Quand il la voit abandonnée, il lui proposerait de l'épouser s'il avait une situation ; mais il ne gagne pas de quoi se suffire à lui-même. En attendant, pourquoi ne vivraient-ils pas en union libre ? Ils se marieraient plus tard, quand il aurait une clientèle. Rose sent qu'elle l'écoute trop volontiers, elle veut

lui imposer silence, car elle se méfie de sa propre faiblesse et du penchant qui l'attire vers Georges Desclos ; va-t-elle donc recommencer avec lui la même lamentable aventure qu'avec son premier amant ? Georges la quitte découragé ; mais il revient un instant après, et cette fois il n'a plus d'efforts à faire pour la convaincre : elle sent qu'entre Hélion qui, à l'affût, attend son heure, et Mme Hélion qui la déteste et qui ameutera contre elle toute la ville, elle est perdue ; il est possible qu'en suivant Desclos à Paris, où un de ses amis vient de lui trouver une position, elle fasse une folie, mais au moins elle se sera donnée au lieu de se vendre, et si elle doit avoir encore de mauvais jours, elle aura eu de belles heures.

Lorsque Georges Desclos va annoncer sa résolution à son père, celui-ci commence par le traiter de fou, puis il ajoute : Eh bien ! soit, les folies réussissent quelquefois. Voici cinquante louis que je comptais employer en réparations à une ferme ; ils vous serviront à vivre quelques semaines. Et il se frotte les mains en pensant à la figure que va faire sa sœur, une veuve très bourgeoise et assez prude, lorsqu'elle saura la vérité : « Je ne la lui apprendrai pas tout d'un coup, dit-il à son fils, je la lui distillerai goutte à goutte ; cela me fera quelques bonnes soirées. »

Par le tour humoristique qu'il a donné à cette scène finale, Capus a dissimulé de son mieux ce qu'il y a de mélancolique dans ce dénouement. Rose

n'a résisté que pour finir par succomber ; et si sa chute est excusable, l'égoïsme de son amant l'est peut-être moins, car il sait que l'aventure où il l'engage peut avoir un triste lendemain. Un des grands mérites de la pièce, c'est son unité : nous ne perdons pas un instant de vue la situation de Rose, condamnée à faillir ou à rester sans ressources. Toutes les scènes essentielles sont traitées avec beaucoup de simplicité et de vigueur : celle où la sœur de Jean Perrin, paysanne dure et têtue, vient annoncer à Rose que son frère l'abandonne pour se marier ; celle où Mme Hélion lui promet de l'ouvrage du même ton que si elle lui faisait l'aumône ; celle où Hélion lui propose, sans brutalité mais sans ambages, de l'entretenir. Mais la plus intéressante de toutes, parce qu'elle est à la fois touchante et vraie, c'est celle où Georges Desclos se retrouve en face de Rose abandonnée de l'amant qu'il croyait son mari. Il ne veut d'abord que la consoler, lui rendre du courage ; mais presque malgré lui il s'attendrit, et il faut que ce soit Rose qui coupe court à cette émotion, dangereuse pour tous deux :

Georges. — Vous ne voulez pas que je sois votre ami, Rosine ?

Rose. — Non.

Georges. — Vous ne voulez pas que j'aille parfois causer avec vous quelques instants ? vous serrer la main ? prendre de vos nouvelles, quand je serai près de votre maison ?

Rose. — Non, je ne le veux pas.

Et comme il insiste, qu'il lui parle de son amitié, elle lui répond plus nettement encore :

Rose. — Un homme m'a déjà dit ce que vous me dites en ce moment. Comme vous, il ne me demandait qu'un peu d'amitié. J'étais jeune, je l'ai cru. Quand on ne veut pas devenir une fille des rues, on ne croit pas ces choses-là deux fois.

Georges. — Vous savez bien que je suis sincère.

Rose. — Il l'était aussi.

Georges. — Je vous jure, Rosine...

Rose. — Il m'a fait le même serment, et un jour je suis devenue sa maîtresse...

Il est intéressant de rapprocher de *Rosine* une comédie que Capus a donnée quelques années plus tard, *la Petite Fonctionnaire*, dont le sujet est analogue, mais qui est traitée dans un esprit tout différent. Dans *Rosine* l'auteur a essayé de peindre la réalité telle qu'il la voyait, sans la voiler ni l'embellir. L'impression d'ensemble est donc triste. Dans *la Petite Fonctionnaire*, au contraire, il n'a emprunté à la vie réelle qu'un simple cadre. Je ne dis pas qu'il n'y ait pas de vérité dans la peinture des sentiments et dans le dialogue ; mais toutes les fois que la vérité risquerait de nous attrister au lieu de nous faire sourire, il a soin d'en atténuer l'impression en y mêlant de la fantaisie à haute dose.

Le sujet, c'est l'histoire d'une Parisienne, Suzanne Borel, jolie, bien élevée, pauvre, obligée de gagner sa vie, et qu'on a nommée receveuse des postes à Pressigny-sur-Loire. Sans le vouloir, elle met la

petite ville sens dessus dessous : elle dessine, elle joue du piano, elle est gracieuse et bien habillée ; on n'a jamais vu à Pressigny une « fonctionnaire » de cet acabit. Elle a tout de suite contre elle toutes les femmes et pour elle tous les maris, qui espèrent bien se dédommager avec la gentille receveuse des joies trop austères qu'ils trouvent à leur foyer. Le plus enflammé de tous, M. Lebardin, lui offre un petit hôtel à Paris. Elle l'envoie d'abord promener, puis elle finit par accepter ; mais elle lui tient la dragée haute, et en somme il n'a rien obtenu que de lui baiser le bout des doigts, lorsque sa femme vient le relancer à Paris et l'oblige à réintégrer Pressigny.

Le jeune vicomte de Samblin, un peu bébête, mais gentil garçon, qui n'a pas fait la cour à la receveuse, a touché son cœur par là même ; elle est donc toute triste quand elle apprend de sa bouche son prochain mariage, si triste qu'il s'en aperçoit et qu'il finit par en deviner la cause. Aussi quelque temps après, son ménage ayant mal tourné, la retrouvant à Paris par hasard, il s'épanche avec elle, et les épanchements finissent par une promesse de mariage.

On voit qu'il s'agit d'un conte bleu ; les vicomtes bien rentés qui se marient avec des receveuses des postes, ne sont pas plus communs de nos jours que ne l'étaient, au temps jadis, les rois qui épousaient des bergères. Les bourgeois comme Lebardin, qui offrent un petit hôtel à leur bien-aimée sans rien exiger d'elle en retour, ne me paraissent guère moins mythologiques. Nous sommes donc en pleine fantai-

sie : mais au second acte tout au moins cette fantaisie emprunte un air de quasi-réalité à l'exactitude de la mise en scène. Le théâtre représente le bureau de poste de Pressigny. Au fond de la scène la partie réservée aux employées ; sur le devant, la salle où le public a accès ; entre les deux, la grille traditionnelle, avec un guichet au milieu. Si tout se bornait là, il est clair que le mérite en reviendrait moins à l'auteur qu'au machiniste qui a planté le décor. Mais Capus a su assortir l'action et le dialogue à la mise en scène ; il a réussi à nous transporter vraiment dans un bureau de poste de petite ville ; il nous en montre le train-train journalier, le va-et-vient des employés et du public : tantôt c'est un militaire qui vient toucher un mandat, un client qui demande la communication téléphonique ; tantôt c'est le père Ronju, le facteur, qui, avant de commencer sa tournée, vient tailler une petite bavette avec Suzanne et sa subordonnée, Mlle Riri. On jase beaucoup, dit le facteur, à propos de la seconde distribution que la nouvelle receveuse a fait établir :

Suzanne. — J'espère que cette réforme a été bien accueillie.

Le facteur. — Oh ! vous savez, bien par les uns, mal par les autres.

Suzanne. — Comment ! il y a des gens qui ne sont pas contents ?

Le facteur. — Il y a des gens qui ne sont jamais contents ; ils réclament des réformes, et puis, quand ils les ont obtenues, ça les embête, ça change leurs habitudes. Par exemple, avant, on recevait les journaux de Paris le len-

demain matin, on les lisait à déjeuner ; aujourd'hui on les reçoit à cinq heures de l'après-midi...

SUZANNE. — On les lit au dîner.

LE FACTEUR. — Oui, mais ça change les habitudes et ça fait des mécontents. Il y a des messieurs qui n'aiment pas à avoir les nouvelles trop tôt.

RIRI (*tout en transcrivant un télégramme*). — Quelle boîte, ce pays !

SUZANNE. — Riri, je vous prie de vous taire... (*Au facteur*) : Mais alors, dites-moi, je ne dois pas être très bien vue à Pressigny ?

LE FACTEUR. — Si... si... on vous rend justice, Mademoiselle, on vous trouve très aimable. Seulement...

SUZANNE (*de bonne humeur*). — Qu'est-ce qu'on me reproche ? Je serais curieuse...

LE FACTEUR (*se retournant du côté de droite, où l'on entend un accord*). — On trouve un peu étonnant qu'une receveuse des postes joue du piano.

RIRI. — Ça ! elle est bonne !

LE FACTEUR. — Mme Broquet n'en avait pas, de piano... Alors on se demande pourquoi vous en avez un.

SUZANNE. — Elle était sourde, Mme Broquet : on n'exige pas de moi que je sois sourde, au moins ?

LE FACTEUR. — Et puis... il y a encore... les portraits...

SUZANNE. — Quels portraits ?

LE FACTEUR. — Ceux que fait Mademoiselle.

SUZANNE (*à Riri*) — Oh ! oui... Figure-toi que dimanche dernier je suis allée dessiner le pont. Il y avait vingt gamins autour de moi.

LE FACTEUR. — On l'a répété... Alors, vous comprenez ? Le piano, le dessin, tout ça, ça intrigue... Je m'en vas.

Il ne faut pas surfaire le mérite d'un dialogue de ce genre ; ce n'est pas du Molière, ce serait plutôt de

l'Henry Monnier, et M. Brieux, dans *Blanchette*, a, lui aussi, parfaitement réussi à reproduire le langage d'un cantonnier ou celui d'un facteur rural. Ce qui nous intéresse dans le second acte de *la Petite Fonctionnaire*, c'est l'héroïne elle-même, Suzanne Borel, aux prises avec les habitudes routinières de la petite ville, en butte à la fois aux commérages peu bienveillants des bourgeoises et aux galanteries de leurs maris. Il y a là une esquisse spirituelle et vraie, mais ce n'est qu'une esquisse. Au lieu d'essayer de résoudre la question qu'il avait posée : Comment une jolie fille obligée de gagner sa vie s'y prendra-t-elle pour rester honnête ? Capus tourne court, et, à la place des développements de caractères et des peintures de mœurs que nous étions en droit d'attendre, il nous donne un troisième acte dont le vide est mal dissimulé par des inventions d'une fantaisie laborieuse.

La Veine fut jouée en 1901, la même année que *la Petite Fonctionnaire*, mais avec un succès bien plus éclatant : l'auteur, qui n'était connu la veille que de quelques amateurs, était célèbre le lendemain. Peut-être la vogue qu'a eue la pièce est-elle un peu disproportionnée à son mérite ; *Rosine*, qui n'avait que modestement réussi, est une étude de mœurs autrement forte. Mais il y a dans *la Veine* un personnage de femme sympathique au suprême degré et que Jeanne Granier jouait dans la perfection ; et puis la pièce est écrite avec une belle humeur communicative ; la philosophie superficielle et souriante que

prêche le héros et à laquelle les événements donnent raison plut au public des Variétés, qui ne veut que des émotions légères, et qui désire que tout finisse par s'arranger.

Le titre de *la Veine* s'explique par la théorie que l'un des principaux personnages, Justin Bréard, expose à son amie Charlotte : « Je crois que tout homme bien doué, pas trop sot, pas trop timide, a dans la vie son heure de veine, un moment où les autres hommes semblent travailler pour lui, où les fruits viennent se mettre à portée de sa main pour qu'il les cueille... » C'est la même idée qui faisait le fond d'une des premières œuvres de Capus, *Années d'aventures*, et naturellement, dans sa pièce comme dans son roman, il s'est arrangé de manière que cette philosophie facile et médiocre parût justifiée par l'histoire de son héros. Julien Bréard, avocat sans causes, devient du jour au lendemain, en vertu de circonstances toutes fortuites, un homme d'affaires occupé, riche, influent. Mais s'il pouvait y avoir là une anecdote piquante, il n'y avait pas de sujet de pièce. La pièce est tout entière dans la mise en scène d'une situation très simple, très courante, mais qui prête à une jolie étude de caractères. Julien Bréard demeure dans la même maison que Charlotte Lanier ; il a un petit appartement au quatrième, elle a un magasin de fleurs au rez de-chaussée. Bien doué, mais paresseux autant qu'ambitieux, il vivote comme il peut, avec plus de dettes que de crédit ; Charlotte, quoique intelligente et active, fait d'assez

mauvaises affaires. Ils se plaisent beaucoup l'un à l'autre ; il était facile de prévoir ce qui arrive : Charlotte devient la maîtresse de Julien. Voilà six mois qu'ils sont ensemble ; c'est plus que n'espérait la pauvre Charlotte ; tout en comprenant que cela ne pourra pas durer toujours, elle jouit du présent, et essaie de ne pas trop penser à l'avenir.

Un beau jour la chance tourne : la petite Joséphine, une ancienne ouvrière de Charlotte, qui a conservé de l'amitié pour sa « patronne », présente Bréard à son amant, le grand financier Tourneur, et voilà Julien lancé. Non seulement il n'a plus d'embarras d'argent, mais il est en passe de faire fortune. Ici nous sommes vraiment dans le sujet. Maintenant que Julien est un homme arrivé, restera-t-il fidèle à sa compagne des mauvais jours ? Outre que par tempérament il n'est pas la constance même, ne trouvera-t-il pas sa maîtresse un peu encombrante ? Leur liaison ne lui fera-t-il pas l'effet d'une chaîne ? Dans ce milieu de viveurs et de demi-mondaines où Tourneur les a introduits, Charlotte se sent dépaysée ; elle sait bien qu'elle est très supérieure par le cœur comme par l'intelligence aux femmes qui l'entourent, et Julien le sait aussi bien qu'elle ; mais cela n'empêche pas qu'il se détache peu à peu de Charlotte et qu'il fait une cour très vive à la belle Simone Baudrin. Est-il déjà son amant ? Charlotte n'en sait rien, mais elle les a vus l'un près de l'autre, et elle a, comme elle le dit, « surpris leurs yeux en flagrant délit ».

C'est pendant une fête que Tourneur donne dans sa villa de Trouville. Nous sommes en juin ; la nuit est douce et claire ; on entend l'orchestre des tziganes là-bas sous les arbres. Julien, qui vient de quitter Simone, rejoint Charlotte dans le jardin : « Que disiez-vous avec cette femme ? — Rien, des banalités. »

CHARLOTTE. — Ce que tu lui disais, je l'ignore. Mais tu devais lui dire des choses qui m'auraient tordu le cœur probablement si je les avais entendues. Ces choses-là, d'ailleurs, il n'y a pas besoin de les entendre. On peut même en douter quand on les entend ; mais quand on ne les entend pas, on en est sûr !...

Julien cherche à se dérober : il ne veut ni blesser au cœur la femme qui l'aime, ni mentir inutilement en affectant une passion qu'il ne ressent plus ; il essaie de lui faire comprendre que le présent ne peut pas ressembler au passé, que les liens qui les unissent doivent se détendre, sinon se rompre. Mais sa maîtresse n'est pas dupe de ses détours, et sous ce qu'il lui dit elle entend ce qu'il n'ose pas lui dire :

« Oh ! comme tu te tortures l'esprit pour empêcher de sortir ta pensée, ta vraie pensée !.. Tu veux être libre, c'est évident, tu veux être libre. Tu ne m'aimes plus, tu n'oses pas me le dire, et tu n'oseras jamais, parce que tu as des scrupules... »

Qu'il soit donc plus brutal et plus franc ; elle est prête à le quitter : au moins elle souffrira toute seule et elle ne gâchera plus la vie de son amant. Mais il

ne peut avoir ni le courage ni la dureté qu'elle lui demande, et les excuses, les demi-mensonges où il s'embarrasse, pourraient servir de commentaire au mot de la Rochefoucauld : « On a bien de la peine à rompre quand on ne s'aime plus. »

En somme, lui dit Charlotte, tout ce que tu viens de dire se résume en un mot : tu nous veux toutes les deux, Simone et moi ! Si elle te fait souffrir, tu veux m'avoir auprès de toi pour te sourire, pour te consoler, pour t'aimer d'une autre façon. Eh bien ! non, c'est trop d'égoïsme, et je ne suis pas encore assez lâche pour accepter un tel partage. Séparons-nous : nous éviterons ainsi non la douleur, mais ce qui n'est pas beau dans la douleur.

En vain il essaie de la calmer ; il est clair que cette scène sera la dernière. Et en effet, au commencement de l'acte suivant, ils ne se sont pas revus depuis plusieurs mois. Dans la vie réelle, il est probable que cette séparation serait définitive. Mais Capus n'a pas voulu nous laisser sur une impression triste. Ce n'est pas pour rien qu'il a inventé les personnages de la petite Joséphine et de son amant le gros Tourneur. Tous les deux s'emploient à raccommoder les amants brouillés. Ce qui facilite les choses, c'est que la belle Simone s'est moquée de Julien, qui est las de faire antichambre chez elle. Remis en présence de Charlotte, il sent renaître son amour pour celle qu'il n'a jamais pu oublier. Elle ne sera plus sa maîtresse, mais sa femme : ils iront se marier bien tranquillement en Nivernais, où Bréard a une petite

propriété, et si leurs amis potinent à leur sujet, ils les laisseront dire.

Ce dénouement optimiste est assez invraisemblable, mais son principal défaut, c'est d'arriver trop tôt. La scène de Trouville que j'ai analysée, cette scène très vibrante et très vraie, termine le troisième acte ; or, au milieu du quatrième, nous touchons à la réconciliation de Julien avec sa maîtresse. C'est aller un peu vite en besogne, et cette fois encore Capus s'est contenté d'indiquer son sujet au lieu de le traiter à fond. Seulement cette fois il s'y est pris plus adroitement que dans *la Petite Fonctionnaire*. Sans doute l'acte du dénouement ne vaut pas celui de la crise, et la première partie en est un peu languissante ; mais, dès que Charlotte reparaît, l'intérêt renaît avec elle, et la scène finale, toute romanesque qu'elle est, nous séduit parce qu'elle répond à nos secrets désirs. Nous savons très bien que dans la situation de Bréard, et avec son caractère, un homme n'épouse pas sa maîtresse ; mais il est probable qu'avec un dénouement plus logique la pièce eût moins brillamment réussi.

Julien Bréard, comme beaucoup d'autres personnages de Capus, est un déclassé, mais qui ne souffre pas de l'être. Supposons qu'au lieu de rencontrer une maîtresse comme Charlotte, dont il puisse raisonnablement faire sa femme, il n'ait d'autre perspective que de vieillir parmi les bohèmes et les intrigants des deux sexes qui ont été jusqu'à présent sa société habituelle. Le hasard le met en relations avec

une jeune femme fine, élégante, appartenant à un monde où il ne peut pénétrer. Il s'éprend follement d'elle. Que va-t-il se passer ? C'est ce que Capus s'est demandé en écrivant *Monsieur Piégois*.

Pour que la situation soit dramatique, il faut qu'entre le bohème repenti et la femme qu'il aime se dressent des obstacles sérieux. Il faut donc qu'au lieu d'un homme comme Julien Bréard, qui a bien pu fréquenter une société équivoque, mais qui rentrera dans le vrai monde dès qu'il le voudra, il s'agisse d'un véritable déclassé, et tel est bien ce M. Piégois que l'auteur nous présente.

Piégois est de bonne famille ; mais, ayant perdu son père de bonne heure, il s'est trouvé sur le pavé, et, pareil au héros d'*Années d'aventures*, il a dû, pendant de longues années, lutter pour gagner son pain. Il a connu de mauvaises heures ; il a fréquenté tous les mondes, et fait un peu tous les métiers. Un jour qu'il était près de désespérer, il a rencontré dans un tripot un aventurier enrichi dans des affaires de casinos et de cercles ; c'est grâce à lui qu'il a eu ses premiers fonds et qu'il a obtenu l'autorisation d'ouvrir un casino à Bagnères-d'Oron, une nouvelle station thermale dans les Pyrénées. Aujourd'hui il est millionnaire ; il est le roi du pays : il a vraiment fait un beau rêve, et il semble qu'il n'ait rien à désirer.

Et cependant, tout au fond de lui-même, il sent bien que ce n'est pas là la destinée qu'il aurait choisie. Son vieux camarade Lebrasier, à qui jadis il a dû

emprunter cent sous et qui est stupéfait de le retrouver millionnaire, met en causant avec lui le doigt sur la plaie : Tu n'es qu'un déclassé, lui dit-il, tu es en marge du vrai monde. Il le sait parbleu bien : directeur d'une maison de jeu, traînant après lui un vieux collage des jours de misère, vivant avec cette bonne fille d'Emma qui, lorsqu'elle s'habille, a l'air d'une cuisinière endimanchée, Piégois pourrait difficilement frayer avec le faubourg Saint-Germain. Il ne s'en est guère soucié, il est vrai, jusqu'à présent ; mais un événement vient de se produire qui va bouleverser toute sa vie. Il a rencontré en chemin de fer une jeune veuve, Mme Audry, la sœur du grand banquier Jantel, qui est en villégiature à Bagnères. Il en est devenu amoureux fou, et il ne pense qu'aux moyens de se rapprocher d'elle ; mais comment faire ? Elle appartient à cette haute bourgeoisie parisienne qui est une sorte d'aristocratie aussi exclusive que l'autre ; comment un homme dans sa situation pourra-t-il non seulement se faire accepter de son monde, mais surtout pénétrer dans son intimité et trouver le chemin de son cœur ?

Les circonstances le servent d'abord à souhait. Jantel, le frère de Mme Audry, passe pour riche, mais il est en réalité fort gêné ; il cherche de l'argent, et désespère d'en trouver. Pourquoi, lui dit sa femme, ne t'adresserais-tu pas à Piégois ? Il résiste d'abord. A Piégois ? Y penses-tu ? Que dirait-on ? Mais au fond il sent que sa femme a raison, et il se décide à suivre son conseil. Piégois a des capitaux ; Piégois

est amoureux de Mme Audry, et pour se faire aimer d'elle il sauvera son frère de la ruine. Bien entendu, pendant que ce complot s'ourdit contre la caisse de Piégois, on tient soigneusement Mme Audry à l'écart. Elle se révolterait à la pensée de la manœuvre de son frère, de cette partie qu'il va jouer et dont elle-même est l'enjeu. Piégois, lui, pourrait bien se douter de quelque chose, se demander pourquoi les Jantel l'accablent de prévenances, pourquoi ils l'ont plusieurs fois invité à dîner. Mais d'abord, ne sachant rien des embarras d'argent de Jantel, il n'a pas l'idée que ce soit pour lui en emprunter que celui-ci l'attire chez lui ; ensuite, passionnément amoureux comme il l'est, tout lui paraît bon de ce qui le rapproche de la femme aimée, et il ne cherche pas à en savoir davantage.

Mais il faut bien que tôt ou tard on s'explique, et que tous les voiles soient déchirés. Ici deux scènes excellentes. La première, c'est celle où Jantel essaie de « rouler » Piégois. Il ne lui emprunte pas d'argent ; non, il n'a garde ; il lui demande seulement de mettre des capitaux dans des affaires sûres. Piégois le laisse aller d'abord, puis, le regardant les yeux dans les yeux : Jantel, vous avez besoin d'argent. Je vous croyais riche ; vous venez, sans le vouloir, de m'apprendre que je me trompais. Mais pourquoi ruser avec moi ? Je ne demande qu'à vous sauver. Nous allons partir ensemble pour Paris : mes capitaux, mes relations, mon expérience, tout est à votre disposition.

Sur ce, nous voyons entrer Mme Audry. Elle est à cent lieues de soupçonner ce qui se passe ; autrement elle serait bien plus embarrassée encore qu'elle ne l'est pour dire à Piégois ce qu'elle veut lui dire. On l'a prévenue que ses assiduités auprès d'elle commençaient à faire jaser, et elle veut couper court à ces bruits en s'expliquant avec lui le plus nettement possible. Mais on voit combien cette explication tombe mal, car le moment même où elle lui demande de rompre est celui où il vient, sans qu'elle le sache, de lui donner la plus grande preuve d'amour. On comprend donc que Piégois soit d'abord étonné, puis froissé, du langage qu'elle lui tient, et moins encore de ce qu'elle lui dit que de ce que ses réticences lui laissent deviner. Eh bien ! oui, finit-il par lui dire, je sais tout ce qui nous sépare ; vous jugez sévèrement mon passé sans chercher s'il n'a pas d'excuses, si l'homme qui a dû jouer des coudes pour se faire, coûte que coûte, une situation pouvait avoir les mêmes délicatesses et les mêmes scrupules que ceux qui n'ont eu qu'à suivre une carrière toute tracée. Mais j'espérais que vous auriez l'âme assez haute pour vous mettre au-dessus des opinions toutes faites et des préjugés de caste ; que la sympathie, que malgré tout vous éprouviez pour moi, vous rendrait plus juste et plus indulgente ; je me suis cruellement trompé. — Ah ! lui répond-elle, sortant malgré elle de la réserve qu'elle s'était imposée jusqu'alors, oui, c'est vrai, j'aurais pu vous aimer si, malgré vos déchéances, malgré votre passé

douteux, je vous trouvais malheureux et pauvre ; mais vous êtes riche, et c'est votre richesse mal acquise qui me sépare de vous. Je ne vous épouserai pas ; je refuse de mettre dans ma famille la première tare. — Votre famille ! Ah ! parlons-en, de votre famille ! Elle est moins dégoûtée que vous, car votre frère a, tout à l'heure, cherché à m'extorquer un million.

A ce moment, entre Jantel ; il vient chercher Piégois, qui doit l'accompagner à Paris. Il n'y a plus rien de fait, lui crie Piégois ; tirez-vous d'affaire tout seul ; adieu, mon petit ! Et il sort en claquant la porte. Mme Audry interroge anxieusement son frère ; il lui apprend que Piégois lui avait promis de le tirer d'affaire, mais que, s'il se dérobe, il n'a plus, lui, qu'à sombrer. Sa sœur le regarde, atterrée. Là-dessus Piégois revient. « Allons ! dit-il à Jantel, oubliez ce que je vous ai dit, cela ne compte pas : partons ! » Puis, se tournant vers Mme Audry : « Je vous demande, pardon, Madame, je n'ai pas été très chic tout à l'heure. » La toile tombe.

Cette scène est admirable : le sujet y est traité à fond, et les sentiments qui sont en lutte dans le cœur de Piégois, son amour et sa colère, son humiliation et son orgueil, sont exprimés avec autant de force que de simplicité. Mais plus la situation est forte, plus il va être difficile de la dénouer. Entre le second et le troisième acte, quinze jours se sont écoulés : Piégois a tiré Jantel d'affaire, il va devenir son associé et abandonner la direction du casino

de Bagnères. Et après ? Capus a été fort embarrassé, et cela se voit. Tandis que jusqu'à présent le développement était clair, logique, rapide, maintenant l'action piétine sur place. Piégois annonce l'intention d'épouser sa maîtresse ; mais Emma, qui n'est pas sotte, comprend que ce n'est qu'un mariage de dépit, et déclare qu'elle n'en veut pas. Le vieil ami de Piégois, Lebrasier, se trouve à point pour la recueillir, car depuis longtemps il a pour elle tendresse de cœur. Mais Emma nous intéresse peu ; que deviendra Piégois lui-même ? On ne nous le dit pas, mais nous sommes libres de croire que Mme Audry, qui à son insu l'aime autant qu'elle en est aimée, finira par devenir sa femme. Dénouement plutôt romanesque que vrai, et l'auteur de *Rosine* le savait sans doute mieux que personne ; mais l'expérience lui avait appris que les spectateurs n'aiment la vérité qu'à petite dose, et qu'il faut savoir faire des sacrifices pour les renvoyer contents. Au fond, dans *Monsieur Piégois*, ce n'est pas seulement le dénouement qui est romanesque, c'est la conception même de la pièce : seulement Capus a été assez habile pour nous faire illusion, au moins pendant les deux premiers actes. Il s'y est pris de deux façons différentes pour nous jeter de la poudre aux yeux. D'abord, si l'action est romanesque, le milieu où elle se passe, ce monde de joueurs, de petites dames, de rastas, dont le casino est le centre, est d'une réalité frappante. Ensuite la passion de Piégois pour Mme Audry, cette passion qui fait de

lui un autre homme, est peinte avec tant de force que nous ne songeons pas à nous demander si elle est vraisemblable. Si la conception est discutable, l'exécution est souvent de premier ordre.

Il n'en est malheureusement pas ainsi dans une autre pièce de Capus, *Notre jeunesse*, dont le sujet a une certaine parenté avec celui de *Monsieur Piégois*. D'un côté comme de l'autre il s'agit de montrer de quel poids le passé d'un homme peut peser sur le reste de sa vie. L'idée essentielle de *Notre jeunesse* est celle-ci. Un jeune homme a eu un enfant de sa maîtresse ; il l'a quittée pour se marier ; les années ont passé ; depuis longtemps il ne songe plus guère à la mère ni à l'enfant. Un beau jour sa fille vient le trouver : sa mère est morte, et elle vient demander à son père s'il veut s'intéresser à elle, remplacer auprès d'elle celle qu'elle a perdue.

Que va-t-il se passer ? Si ce père à qui la jeune fille s'adresse ressemble à tant d'autres, qui n'admettent pas qu'ils soient responsables dans leur âge mûr des fautes de leur jeunesse, ce ne sera qu'une anecdote quelconque, et l'auteur n'aura d'autres ressources pour nous y intéresser que d'en faire une satire de l'égoïsme masculin, ou bien d'y introduire des éléments étrangers. C'est ce qu'avait fait Capus lorsque, dans une nouvelle intitulée *Deux Frères*, il avait traité une première fois le sujet qu'il a repris sous forme dramatique dans *Notre jeunesse*. Le héros des *Deux Frères*, un nommé Varelet, n'a plus entendu parler depuis longtemps de la maîtresse

dont il a eu jadis un enfant ; il se demande si l'enfant et la mère ne sont pas morts. Tout à coup il apprend qu'ils sont tous deux dans les environs de Paris, qu'ils y végètent assez misérablement, que la mère, poitrinaire, va entrer à l'hôpital. Il leur envoie quelque argent, mais il n'a pas le courage de s'occuper d'eux ouvertement ni d'en parler à sa femme ; celle-ci, mise au courant par hasard, lui reproche même son indifférence. Sur ce, le fils légitime de Varelet apprend l'existence de son frère le petit bâtard ; il vient le trouver, lui fait des avances ; ils finissent par se lier d'amitié. C'est la bonté et la gentillesse du fils qui rachètent l'égoïsme et la veulerie du père.

Il est clair que cette nouvelle est construite sur deux thèmes différents, un thème réaliste et un thème romanesque : d'une part les hésitations, les petits calculs, les sentiments mesquins de Varelet ; d'autre part l'amitié que l'enfant légitime et le fils naturel conçoivent l'un pour l'autre. L'auteur a bien compris que sous cette forme le sujet ne pourrait pas réussir au théâtre. La pleutrerie du héros est par trop choquante, et l'amitié subite des deux frères paraîtrait plus invraisemblable encore à la scène que dans le roman. J'ajoute que cette mère qui se meurt à l'hôpital, pendant que son ancien amant vit confortablement, ferait une impression désagréable, et donnerait à la pièce un faux air de mélodrame.

La donnée de *Notre jeunesse* ne prête pas aux

mêmes objections. Elle ne pèche ni par excès de réalisme ni par excès de romanesque. Le personnage principal, Lucien Briant, n'est ni méchant ni égoïste : lorsque jadis il a quitté Paris pour aller à Besançon travailler dans l'usine de son père, il a donné à sa maîtresse, la petite Lonlon, tout l'argent dont il pouvait disposer ; et lorsque maintenant, à quarante-cinq ans, et marié, en villégiature à Trouville chez son ami Chartier, il voit arriver sa fille Lucienne, sans doute il ne peut s'empêcher de maudire au fond du cœur sa présence inopportune, mais l'idée ne lui vient pas de nier la dette qu'il a contractée envers elle. Lucien Briant n'est pas un méchant homme, mais c'est une nature molle, un caractère faible et irrésolu. Au lieu de se décider lui-même dans une question qui ne regarde que lui, il consulte son père, envers lequel il se montre d'une docilité digne d'un âge plus tendre. M. Briant, qui, n'ayant pas été l'amant de Lonlon et n'étant pas le père de Lucienne, considère les choses froidement, en homme pratique, conseille d'offrir à la jeune fille une pension convenable, à condition qu'elle retournera dans le village où sa mère est morte et où elle-même a passé son enfance.

Dans la vie réelle, il est probable que Lucienne accepterait cette proposition ; mais alors il n'y aurait plus de pièce. Capus a donc été obligé d'imaginer autre chose. Au grand étonnement de Briant père et fils, la jeune fille refuse ce qui lui est offert. Je

pourrais, dit-elle, accepter de l'argent de mon père, mais non d'un homme qui me traite comme une étrangère, et qui n'a pas même demandé à me voir.

Lucienne se montrant aussi intransigeante que M. Briant est entêté, il semble que tout soit rompu ; tout cependant va s'arranger. Le vieux camarade de Lucien, Chartier, qui donne l'hospitalité aux Briant dans sa villa de Trouville, a une sœur un peu plus âgée que lui, Laure, une excellente femme, un peu romanesque, qui, mise au courant de la situation de Lucienne, prend parti pour elle et s'indigne que son père ne la reçoive pas à bras ouverts. Elle va trouver la femme de Lucien Briant, Hélène, lui raconte toute l'histoire, et lui insinue que, n'ayant pas d'enfants, elle pourrait prendre Lucienne avec elle. Hélène accepte cette idée en principe ; elle a un entretien avec la jeune fille, qui fait sa conquête du premier coup. Tout irait bien, si Lucien ne croyait pas devoir consulter encore son père, qui refuse net son consentement. Tant pis ! dit Hélène ; on s'en passera. Et l'on s'en passe en effet. On laisse M. Briant père repartir seul pour Besançon. Lucien vendra son usine, dont on lui offre un bon prix, et ira vivre à Paris entre sa femme et Lucienne.

On aura sans doute remarqué en lisant ce résumé de la pièce combien les détails accessoires gênent et offusquent le développement principal : M. Briant père, personnage exaspérant, tient vraiment une trop grande place, et, au milieu des combinaisons qu'on imagine pour se débarrasser de la pauvre

Lucienne, nous perdons trop de vue ce qui fait la grandeur du sujet, cette résurrection d'un passé que nous croyions avoir enterré avec nos remords, et qui vient tout à coup nous déranger dans notre confortable égoïsme. On l'oublie d'autant plus qu'aux rôles et aux incidents essentiels Capus a cru devoir, pour remplir ses quatre actes, en ajouter beaucoup d'autres que j'ai pu sans inconvénient négliger dans cette analyse, et qui ne tenaient donc à l'intrigue que par des liens assez lâches. En vain alléguerait-on pour sa défense que les détails, les épisodes, les personnages de second plan dont il a encombré sa pièce, servent à situer l'action, à peindre le milieu mondain où elle se passe. Il serait peut-être plus vrai de dire qu'il a voulu écrire une comédie légère sur un sujet qui ne pouvait être réellement traité que sous forme de drame. Voulant aboutir à un dénouement qui fît plaisir aux spectateurs, la fille naturelle de Lucien recueillie par sa propre femme, il a dû supprimer tout ce qui dans la réalité aurait pu y faire obstacle, par exemple l'existence d'enfants légitimes. La résistance de M. Briant père n'est qu'une difficulté apparente, puisque son fils, ayant une situation indépendante, n'est nullement obligé d'en tenir compte. Comme d'autre part Hélène Briant, par bonté naturelle et sous l'influence de l'excellente Laure Chartier, ne demande qu'à ouvrir ses bras à l'orpheline, il en résulte que Lucien n'a aucune lutte sérieuse à soutenir pour faire son devoir. En somme, de peur d'écrire une pièce trop sombre,

l'auteur a fini par éliminer de la sienne tout ce qui aurait pu lui donner quelque portée, et ce qu'il a mis à là place n'est malheureusement pas assez intéressant pour nous faire oublier ce qui y manque.

III

Au premier acte de *la Bascule*, une comédie de Donnay qui n'a pas très bien réussi, mais qui est charmante tout de même, un directeur cause avec un auteur dont on joue une pièce à son théâtre avec un grand succès. Faites-m'en d'autres, lui dit-il. Les beaux sujets ne manquent pas : notre société est si curieuse, si variée, elle se renouvelle si vite ! On n'a pas encore dit sur la magistrature, par exemple, ou sur l'armée, tout ce qu'il y a à dire. Et, joignant l'exemple au précepte, il improvise le plus sérieusement du monde un scénario qui est, sans qu'il s'en doute, un chef-d'œuvre de cocasserie. L'entretien a lieu dans la loge d'une actrice, Rosine Bernier, qui joue le rôle principal dans la pièce en cours de représentations. Elle laisse sortir le directeur, puis se tournant vers l'auteur, qui pendant la scène précédente est resté muet : « Mon cher ami, lui dit-elle, vous allez me jurer de ne jamais écrire cette pièce. — Rassurez-vous, lui répond-il, je n'en ai nulle envie. »

J'imagine qu'un soir, au temps du succès triomphal de *la Veine*, quelque directeur a dû tenir à

Capus à peu près le même langage. Vous ne pouvez en rester là, lui aurait-il dit. Vous ne devez pas borner votre ambition à écrire de jolies bluettes ; vous êtes fait pour mieux que cela ; donnez-nous des études psychologiques, des tableaux de mœurs, où vos qualités pourront se déployer plus à leur aise. Capus aura écouté ce funeste conseil, et de là est sortie la série de ses œuvres bien intentionnées, mais ennuyeuses, inaugurée par la moins médiocre, *Notre jeunesse*, et continuée par *l'Attentat*, *les Deux Hommes* et *l'Oiseau blessé*. De ces trois pièces, *l'Attentat* est la seule qui soit composée, qui ait un commencement, un milieu et une fin, où l'auteur, ou plutôt les auteurs (Capus ayant cette fois Descaves comme collaborateur), aient su où ils voulaient nous mener. Mais la pièce est d'une banalité déplorable. Il s'agit d'un coup de pistolet tiré par hasard sur un député radical, Montferran; celui-ci a intérêt à transformer en attentat prémédité ce qui n'est qu'un simple accident ; grâce à la complaisance du juge d'instruction, il y réussit. Il sait fort bien ce qu'il fait : il est avocat, et avocat de talent ; il plaide lui-même pour le prétendu anarchiste dont il a failli être la victime ; il le fait acquitter. A la sortie de l'audience on le porte en triomphe ; sa réélection, qui était plus que douteuse, est désormais assurée ; il aura les voix de ses anciens adversaires en même temps que celles de ses partisans. Le rôle de Montferran, joué par Coquelin, faisait peut-être illusion à la scène, grâce

au talent de l'acteur ; ce n'est en réalité qu'une caricature, un démarquage (combien inférieur !) du *Numa Roumestan* de Daudet. Les personnages qui l'encadrent, depuis le père Marescot, le vieux communard, jusqu'à son fils Lazare, le jeune ouvrier grisé de brochures révolutionnaires, sont usés jusqu'à la corde. Satire politique et peinture de mœurs, tout, dans cette œuvre consciencieuse et lourde, manque également de relief et de nouveauté.

Mais si la pièce est peu intéressante, du moins elle existe, elle se tient, tandis que des œuvres comme *les Deux Hommes* et *l'Oiseau blessé* sont quelque chose de si incohérent qu'on ne sait par quel bout les prendre pour les étudier. Lorsque Capus a choisi ce titre, *les Deux Hommes*, il a dû avoir une idée ; mais laquelle ? Il semble bien qu'il ait voulu opposer un délicat, un dilettante, un amoureux du passé, à un homme positif, pratique, vraiment moderne, et que ce soit vers le premier qu'aillent ses préférences. Mais l'homme aux beaux sentiments ne donne d'autres preuves de son mérite que de ne faire œuvre de ses dix doigts, de dîner chez les petites dames, et de perdre à la Bourse la moitié de ce qu'il possède, tandis que l'homme fort prouve sa force en divorçant avec sa femme pour épouser, on ne sait pourquoi, une coquine qu'il n'aime pas. Ils ne nous intéressent pas plus l'un que l'autre, et les quatre actes consacrés à nous renseigner sur leur état d'âme nous paraissent terriblement longs. — *L'Oiseau blessé* ne vaut pas beau-

coup mieux. L'aventure du héros, Raymond Salvière, avec la petite Yvonne, est assez banale. Yvonne a quitté sa province, où elle a beaucoup trop fait parler d'elle ; elle est venue chercher fortune à Paris ; on prie Salvière, qui est un écrivain connu, de s'intéresser à elle, de l'aider à débuter au théâtre. Il s'y intéresse un peu trop, car elle ne tarde pas à devenir sa maîtresse. Qu'est-ce que l'auteur va tirer de là ? Salvière a-t-il pour sa maîtresse un amour véritable, ou une fantaisie passagère ? Yvonne est-elle une femme passionnée et imprudente, ou une fine mouche qui, dans une liaison avec un homme connu, cherche une réclame utile à son avenir ? On se pose ces questions en lisant la pièce, mais après l'avoir lue on n'est pas en état d'y répondre avec précision. Tantôt Salvière est ce personnage légèrement conventionnel que Guitry a incarné si souvent dans les comédies de Capus comme dans celles de Donnay, l'homme tour à tour égoïste et généreux, sentimental et sensuel, indulgent aux faiblesses humaines, ce qui lui permet de s'abandonner aux siennes avec moins de remords. Tantôt il fait songer au La Musardière de *la Boule*, et on s'attend à lui entendre dire en parlant de sa maîtresse : « C'est un ange !... La première fois que je la rencontrai, c'était chez un pâtissier, en face du Conservatoire. » Il n'est pas plus facile de définir Yvonne, singulier mélange de naïveté et de roublardise, ni de savoir si elle aime Salvière, ni de préciser la nuance exacte de cet amour, s'il existe. Il n'y a pas plus de lo-

gique dans l'action de la pièce que d'unité dans les caractères : beaucoup d'incidents, de péripéties, mais pas de progression véritable. Au dernier acte Salvière est nommé ambassadeur, et Yvonne est engagée dans une troupe qui va faire une tournée en province ; elle sera cabotine, elle l'était déjà plus qu'à moitié. Il est clair que l'auteur en a eu assez, comme les spectateurs, et qu'il a bâclé un dénouement quelconque.

C'est dommage de voir Capus gaspiller des dons tels que les siens dans des œuvres aussi mal venues. Et cependant il y a de jolies scènes dans *l'Oiseau blessé*, par exemple, au premier acte, celle où Salvière fait la connaissance d'Yvonne. Ce qu'on lui a conté de ses malheurs l'a touché : en la voyant, l'émotion qu'il éprouve change un peu de nature ; il pense toujours à lui venir en aide sans lui faire payer ses services ; mais en même temps il sent se glisser dans son cœur, presque malgré lui, le désir obscur et inavoué de se faire aimer d'elle. Toutes ces nuances sont indiquées avec beaucoup de vérité et de finesse. Mais ce qui faisait le charme délicat de cette scène s'est évaporé à mesure que Capus écrivait sa pièce, et peut-être, en effet, n'y avait-il pas là une matière suffisante pour en écrire une.

Il avait cédé à une illusion du même ordre en composant *la Châtelaine*. C'est une de ses pièces les moins originales et qui lui font le moins d'honneur. Elle a eu un succès relatif parce que les spectateurs aiment qu'on leur déguise la vérité au lieu

de la peindre : des bourgeois fort peu généreux applaudissent avec enthousiasme à la générosité du millionnaire André Jossan qui met sa fortune aux pieds de Thérèse de Rive, ruinée et malheureuse Ces pauvretés sont indignes du talent de Capus ; il devrait les laisser à Georges Ohnet, qui d'ailleurs s'entend beaucoup mieux que lui à les accommoder au goût du public.

Parmi ces études de mœurs plus ou moins manquées, il y en a une qu'il faut mettre à part et qui leur est très supérieure, c'est *l'Adversaire*, une pièce que Capus a écrite en collaboration avec Emmanuel Arène. C'est un drame intime qui se joue entre un mari et une femme, Maurice et Marianne Darlay, et qui a pour cadre le salon politico-littéraire d'une intrigante, Mme Briautin. La peinture de ce monde de journalistes, de clubmen, de députés, ministres en expectative ou en disponibilité, est faite avec assez de verve, et l'action principale serait vraiment intéressante si les auteurs s'étaient donné la peine de mettre les choses au point, de nous expliquer ce que nous avons besoin de comprendre. Or c'est ce qu'ils ont négligé de faire. Marianne Darlay, qui adore son mari, un beau jour, de but en blanc, à la suite d'une petite querelle de ménage qui n'aurait pas dû avoir de lendemain, le trompe avec un fat quelconque, un nommé Langlade, qui est loin de valoir Darlay, elle le sait fort bien. Si la chose s'était passée avant le lever du rideau, nous n'y regarderions pas de si près ; mais,

comme si Capus et Arène avaient voulu nous faire toucher du doigt l'invraisemblance de la donnée sur laquelle leur pièce est construite, c'est entre le deuxième et le troisième acte que Marianne devient la maîtresse de Langlade ; or, jusqu'à la veille de sa chute, tout paraît indiquer qu'elle est passionnément attachée à son mari, et le lendemain elle l'aime plus que jamais. Ainsi présentée, sa faute est évidemment inexplicable, et c'est cette lacune dans la conception de la pièce qui nous en gâte toute la seconde partie. Nous le regrettons d'autant plus que cette seconde partie renferme des scènes très bien venues, d'un ton très juste, d'un pathétique véritable. Je pense surtout à celle où les deux époux se disent un adieu définitif. Darlay fait connaître ses résolutions à sa femme. C'est elle qui sollicitera le divorce, il admettra qu'il a eu tous les torts ; ainsi le scandale, s'il y en a, ne retombera que sur lui-même. Marianne s'incline devant la noblesse de cette conduite, mais elle sent d'autant plus cruellement le prix de ce qu'elle va perdre. « Ah ! pourquoi, dit-elle à Darlay, pourquoi ne t'ai-je pas connu plus tôt ? C'est ma faute sans doute ; mais n'est-ce pas aussi un peu la tienne ? Crois-tu que, si tu n'avais pas dédaigné de m'éclairer, de me soutenir, de te montrer à moi tel que tu étais vraiment, j'aurais fait ce que j'ai fait ? » Et nous aussi nous demanderions volontiers aux auteurs de la pièce pourquoi ils ont attendu si tard pour nous faire connaître leurs personnages ; nous pourrions leur de-

mander surtout si ces personnages sont bien les mêmes au quatrième acte qu'au second, si la femme qui parle à son mari avec une émotion si sincère est bien celle qui, par un caprice inexplicable, s'est donnée à un homme qu'elle n'a jamais aimé.

IV

De l'étude des pièces et des romans de Capus on peut conclure, ce semble, que son talent a besoin d'être en contact immédiat avec la réalité. Toutes les fois qu'il cesse de suivre la nature pas à pas, il s'égare ; quand il veut élargir sa manière, quand, au lieu de copier des individus, il essaie de créer des types, et qu'il abandonne la peinture des mœurs pour le développement des idées générales, il est sûr de faire fiasco. Ainsi, lorsqu'il s'est aventuré sur le terrain des Hervieu et des Donnay, cette tentative ne lui a pas réussi ; il n'a pas été plus heureux quand il a voulu rivaliser soit avec Labiche, soit avec Georges Feydeau. Je ne parle pas de *Petites folles*, qui n'a ni assez de verve pour une farce, ni assez de vérité pour une comédie ; mais même dans une pièce qui vaut mieux, *les Maris de Léontine*, il a beau se trémousser pour nous faire rire, il n'arrive pas à nous dérider. On n'a qu'à comparer cette comédie d'une extravagance laborieuse à des farces comme *Doit-on le dire ?* ou *la Dame de chez Maxim's* pour sentir la différence entre des auteurs qui ont le

génie de la bouffonnerie et un écrivain qui s'y applique consciencieusement sans en avoir le don.

Capus retrouve ses avantages lorsqu'il veut bien être lui-même, et qu'il consent à ne pas sortir de son domaine, qui est celui de la comédie tempérée. Son œuvre de début, *Brignol et sa fille*, est une aimable pièce. Le thème est le même que celui de *Mercadet*, mais l'inspiration est toute différente. La comédie de Balzac a une portée sociale ; c'est une étude du monde de la finance, qui se rattache à celles qu'on trouve dans ses romans ; elle est écrite, il est vrai, avec moins de pessimisme et d'âpreté que le reste de son œuvre ; mais elle n'est pourtant pas à l'eau de rose, et les loups-cerviers ou les aigrefins avec lesquels son héros est aux prises, les Goulard, les Pierquin, les de la Brive, sont dessinés assez vigoureusement. Capus a emprunté à Balzac le personnage principal de sa pièce ; son Brignol, qui croit obstinément en son étoile et dont la belle humeur résiste à toutes les déceptions, est imité de Mercadet. Mais ce qui donne à son œuvre son véritable caractère, ce n'est pas la figure de Brignol, c'est celle de sa fille. La gentille Cécile, quoique élevée par un père qui n'a pas de grands scrupules en matière financière, a une vraie délicatesse de sentiments, et c'est sur ce contraste que Capus a construit sa comédie.

Un client de Brignol, un joueur invétéré, le commandant Brunet, pour sauver du baccara ce qu'il peut encore en sauver, lui a confié trente mille francs,

qui doivent lui être rendus à première réquisition. Quand il vient les réclamer, Brignol ne les a plus ; le commandant se fâche, et il saisirait peut-être la justice si un sien neveu, Maurice Vernet, millionnaire et célibataire, ne s'éprenait de Cécile, et ne prêtait à son père de quoi rembourser le commandant. Non seulement Brignol accepte l'argent sans savoir s'il pourra jamais le rendre, mais il laisse le jeune homme devenir le familier de sa maison, sans se demander si ses assiduités ne risquent pas de compromettre sa fille. Si Maurice pense à l'épouser, il ne se presse guère ; Brignol, toujours optimiste, ne doute pas qu'il se déclare un de ces jours ; mais sa femme, plus prudente, songe à éloigner Cécile, à l'envoyer chez des parents qu'ils ont en province. Ici se place la plus jolie scène de la pièce. Maurice trouve la jeune fille en train de faire ses préparatifs de départ ; il demande pourquoi elle s'en va ainsi. Cécile se dérobe d'abord ; mais comme il insiste, elle lui dit très crânement ce qu'elle a sur le cœur. Vous m'avez fait la cour, lui dit-elle, et j'ai pu d'abord accepter vos hommages sans penser à mal ; mais j'ai compris ensuite que vous ne pouviez songer à épouser une fille sans fortune, et je vous en veux d'avoir cru que l'argent que vous avez prêté à mon père vous donnait des droits sur moi ; je vous en veux de m'avoir humiliée, et d'avoir si mal justifié l'estime et la sympathie que j'avais pour vous.

On devine aisément la fin de la scène : Maurice proteste, s'excuse, et demande sa main à Cécile.

Nous attendions ce dénouement, mais le mérite de Capus est de l'avoir si joliment amené. A vrai dire, il y a dans *l'Age ingrat* de Pailleron une scène du même genre, et traitée avec beaucoup d'agrément. Je ne sais si Capus s'en est souvenu, mais il l'a en tout cas adaptée de la façon la plus heureuse à la situation qu'il avait imaginée.

On voit que, si dans *Mercadet* la peinture des gens d'argent est au premier plan, elle ne forme tout au plus que le fond du tableau dans *Brignol et sa fille*, où le joli épisode de Maurice et de Cécile est la principale source d'intérêt. En écrivant *la Bourse ou la vie*, l'auteur semble avoir eu l'intention de peindre ce monde de la finance qui lui a inspiré dans son roman de *Qui perd gagne* tant de pages excellentes. Mais il ne nous a donné qu'une esquisse au lieu d'un tableau. Jacques Herbaut, ruiné, a pris la sage résolution d'aller vivre dans une terre qui lui reste près de Limoges ; mais sa femme, Parisienne dans l'âme, répugne à s'enterrer en province ; elle le décide à accepter les propositions de Brassac, le grand brasseur d'affaires, qui fait de lui son associé. Tout va bien pendant quelques semaines, mais un beau jour Brassac file en Belgique, et l'on vient arrêter Herbaut, qui a donné un peu légèrement des signatures compromettantes. Son emprisonnement n'est pas de longue durée : Brassac rembourse ses actionnaires ; Herbaut, libéré, renonce définitivement aux affaires, et sa femme, assagie par l'expérience, consent à le suivre en province. La

pièce est gaie, vivement menée, sans rien d'approfondi ni de très original. C'est dans *Qui perd gagne* qu'il faut chercher la vérité sur ce monde de tripoteurs et de filles ; dans *la Bourse ou la vie*, l'auteur n'a songé qu'à nous amuser, et il y a suffisamment réussi.

Nous avons vu que Capus avait échoué dans la bouffonnerie pure comme dans la haute comédie. En revanche, dans *la Petite Fonctionnaire*, il a su faire de la réalité et de la fantaisie un mélange assez savoureux. C'est cette combinaison des deux éléments contraires que nous retrouvons dans une de ses plus jolies comédies, *les Deux Écoles* ; mais ici le procédé qu'il emploie est assez différent. Prenons la situation de deux époux en instance de divorce ; vidons-la de tout ce qu'elle peut renfermer de sérieux et de triste ; supposons qu'au lieu d'échanger des reproches, le mari et la femme se quittent le sourire aux lèvres : telle est la donnée d'où l'auteur va tirer sa pièce. Le premier acte des *Deux Écoles* semble être calqué sur celui de *la Loi de l'homme*, d'Hervieu. Maubrun, comme M. de Raguais, a abusé du droit de tromper sa femme ; elle l'a guetté, et l'a vu entrer dans une garçonnière où l'avait précédé une femme mariée de leurs amies. Mais Henriette Maubrun n'est pas, comme Laure de Raguais, une femme passionnée et vindicative : elle n'est même pas en colère, elle en a assez, voilà tout ; elle signifie à son mari qu'elle va demander le divorce et que ce soir même elle partira avec ses

parents, M. et Mme Joulin, pour leur propriété en Bourgogne.

Au second acte le divorce a été prononcé ; Maubrun vit avec une petite femme, Estelle, qui lui en fait voir de toutes les couleurs ; Henriette va se remarier avec Le Hautois, qui l'aime depuis longtemps et qui avait jadis demandé sa main, mais à qui elle avait préféré Maubrun. Le Hautois est un conseiller d'État, un homme grave ; il a toutes les qualités sérieuses que Maubrun n'avait pas ; cependant Henriette ne paraît pas très pressée de convoler avec lui ; elle se trouve assez heureuse chez ses parents, qui la gâtent, qui font tout ce qu'ils peuvent pour la distraire.

Un hasard, qui n'a rien de bien surprenant, remet les deux époux divorcés en présence l'un de l'autre. Un soir que Maubrun dîne au restaurant avec sa maîtresse, son ancienne femme, accompagnée de son père et de sa mère, vient s'asseoir à une table voisine. Il y a un moment de gêne ; Maubrun, malgré son aplomb, est un peu embarrassé ; Estelle le lui reproche, lui dit qu'il rougit d'elle, lui fait une espèce de scène ; enfin, à son grand soulagement, elle le quitte un instant pour aller dans un salon voisin retrouver des camarades de fête. Alors, très posément, il va saluer Henriette et sa mère ; il cause de bonne amitié avec M. Joulin. Le Hautois, qui juste à ce moment vient chercher ces dames pour les mener au théâtre, n'en croit pas ses yeux. Cet homme sérieux n'est pas un homme d'esprit ; il se

fâche, il se déclare scandalisé du rapprochement dont il est témoin.

Ici encore, pour obtenir des effets comiques, Capus n'a eu qu'à reprendre une situation imaginée par un de ses prédécesseurs. Dans *le Berceau*, de Brieux, Laurence et Raymond Chantrel ont divorcé, pour les mêmes raisons que M. et Mme Maubrun. M. de Girieu, grave magistrat, a épousé Laurence après son divorce, comme Le Hautois aspire à épouser Henriette. Un hasard quasi tragique rapproche les deux époux divorcés, qui se rencontrent au chevet de leur enfant en danger de mort, et après cette rencontre Laurence sent bien que, si elle est pleine d'estime pour son second mari, son cœur est à cet infidèle mais charmant Raymond Chantrel, et qu'elle n'a jamais cessé de l'aimer. De là une situation douloureuse, inextricable ; et il fallait qu'elle le fût, puisque Brieux voulait nous montrer que le divorce n'est pas une panacée, qu'il y a des maux qu'il est impuissant à guérir, des questions qu'il tranche sans les résoudre.

Capus n'a pas de si hautes visées : il veut tout simplement nous amuser ; aussi n'est-ce pas auprès du berceau d'un enfant malade, mais dans une salle de restaurant, qu'a lieu la rencontre d'où doit sortir la réconciliation finale et le remariage des époux divorcés. Car il est indispensable qu'ils se réconcilient : jamais les spectateurs n'admettraient que ce gentil Maubrun fût sacrifié, en l'honneur de la vertu, à son ennuyeux rival. Mais il fallait se débarrasser

de Le Hautois. Bon ou mauvais, voici le moyen dont l'auteur s'est avisé : Estelle, la bonne amie de Maubrun, a vu Le Hautois au restaurant le soir de la mémorable rencontre, et il a fait sur elle, sans s'en douter, une profonde impression. Pour parler son langage, elle a été « pincée, pincée à fond ». Comme elle le dit, elle n'a jamais eu pour amants que d'aimables polichinelles comme Maubrun ; être la maîtresse d'un homme grave, décoré, haut sur cravate, ce serait son rêve. Un beau matin donc elle débarque chez Le Hautois, sous prétexte d'une consultation juridique à lui demander, et au bout d'un instant, à sa grande surprise, elle lui fait une déclaration, puis elle s'assied sur ses genoux et l'embrasse. Il va sans dire qu'à ce moment la porte s'ouvre ; Henriette Maubrun apparaît. Elle fait semblant d'être fâchée, et demande à Le Hautois des explications qu'il est fort embarrassé de lui donner. Eh bien ! dit-elle, puisque les hommes sont tous pareils, ce n'est pas la peine de changer, et elle ne tarde pas à tomber dans les bras de Maubrun, enchanté de ce qui lui arrive.

On voit comment la pièce est faite. En un sens, tout y est réel : les situations, le caractère, le dialogue. Et en même temps rien n'y est vrai. Sans doute le divorce n'aboutit pas nécessairement à des conséquences aussi tristes que dans *le Berceau* ou aussi tragiques que dans *le Dédale*, d'Hervieu. Mais cependant c'est quelque chose d'un peu plus sérieux dans la vie courante que dans la comédie de

Capus ; les femmes qui le demandent, et les maris contre lesquels on le prononce, prennent la chose moins gaiement que le couple Maubrun. S'il arrive que les époux divorcés s'aperçoivent que le remède est pire que le mal, s'ils regrettent ce qu'ils ont fait et voudraient pouvoir le défaire, il ne s'ensuit pas qu'ils puissent reprendre l'existence commune avec la même facilité qu'Henriette Maubrun et son mari. La vie telle que Capus nous la représente a donc les apparences de la vie réelle, mais elle n'en a que les apparences; ses personnages parlent le langage de tout le monde, et il y a entre leurs sentiments et les nôtres assez de ressemblance pour nous faire un moment illusion ; mais ce ne sont pas des hommes et des femmes en chair et en os, ce sont des pantins auxquels l'auteur fait faire les gestes qu'il faut pour nous amuser. Cela n'est pas facile d'ailleurs, et demande un talent particulier, analogue à celui du caricaturiste qui, en altérant les traits d'une figure, réussit à nous en donner la sensation exacte et vive. Si ce n'est pas la forme la plus élevée de l'art, c'est pourtant de l'art véritable.

Capus s'y est essayé encore, non sans succès, dans la comédie des *Passagères.* Les passagères dont il s'agit sont les petites femmes qui se succèdent dans le cœur et dans la vie de Robert Vandel. Il a quarante-quatre ans ; il est marié ; il a une fille de dix-sept ans : il est heureux et il rend sa femme heureuse. Mais il a le défaut d'être trop bon, trop aimable, trop charmant ; il ne peut pas regarder

une femme ou lui parler sans qu'elle ait envie de tomber dans ses bras. Exemple. Sa cousine Hortense, restée veuve avec peu de ressources, a quitté la Touraine pour chercher fortune à Paris. Elle a essayé du commerce, elle s'est faite marchande de modes ; mais ses affaires ne vont pas ; elle a une échéance à payer, elle n'a pas les fonds nécessaires ; on lui conseille de s'adresser à son cousin. Robert gronde Hortense de ne pas lui avoir témoigné plus de confiance ; ils s'attendrissent ; ils vont dîner ensemble ; elle devient sa maîtresse.

Il ne tarde pas à se repentir en voyant les mensonges continuels auxquels il est condamné, les complications qui gâtent sa vie, naguère si unie et si tranquille. Pour expliquer qu'Hortense ait renoncé à son commerce de modes, il invente une histoire : elle est censée avoir hérité d'un parent mort en Touraine ; mais la vérité finit par se découvrir, et Robert est obligé de tout avouer à sa femme.

A peine est-il sorti de cette aventure, qu'il s'engage dans une autre. Adrienne, l'institutrice de sa fille, vient lui annoncer qu'elle part pour l'Amérique, où elle a trouvé une situation. Elle lui avoue en même temps qu'elle l'aime à la folie, et qu'elle ne veut pas partir sans avoir été sa maîtresse, au moins une nuit. Ils prennent donc rendez-vous au Havre ; Robert est censé aller en Touraine pour affaires. Il va sans dire que cette fois encore sa femme apprend tout, et qu'elle vient le relancer au Havre.

Après avoir obtenu pour la seconde fois son pardon, il jure de renoncer aux aventures, et il donne immédiatement une preuve, — telle quelle, — de la sincérité de son repentir. La patronne de l'hôtel où il est descendu, une nommée Juliette, qu'il a connue à Paris il y a quelques années, vient lui dire que son mari va passer l'après-midi à Rouen ; elle espère bien qu'il ne laissera pas échapper une si belle occasion. Encore une qui se jette dans ses bras ! Mais cette fois il résiste : « Ah ! non, s'écrie-t-il, cette fois-ci, c'est fini ! » C'est le dernier mot de la pièce.

On voit aisément que *les Passagères* ne valent pas *les Deux Écoles*. On n'y sent plus la réalité affleurer sous la fantaisie : la donnée a quelque chose d'artificiel, et il est clair que l'auteur, au lieu de peindre ses personnages d'après nature, les a imaginés en vue des acteurs qui devaient les représenter ; le rôle de Robert Vandel, ce don Juan malgré lui, allait à Guitry comme un gant, et celui de son beau-frère La Herche, le provincial, l'homme rangé, que ses frasques scandalisent, a été évidemment composé pour Huguenet, qui devait y trouver de ces scènes d'ahurissement comique où il excelle.

Tout cela est fort bien, et la pièce a agréablement réussi ; mais au temps où Capus écrivait *Rosine*, il n'avait pas besoin de songer aux comédiens qui joueraient son œuvre ; elle s'est fort bien passée, en effet, d'être interprétée par des acteurs de premier plan. Ceux qui applaudirent à ses débuts constatent avec

quelque regret qu'il n'a pas répondu à toutes leurs espérances. Il paraissait, en effet, réunir des qualités assez rares, une sensibilité exempte de sensiblerie, et le don de peindre la vérité sans faux réalisme. Mais lorsque le succès est venu à lui et qu'il a eu à son tour cette heure de veine où, comme il l'a dit, tout nous est facile, où les fruits viennent se mettre à portée de notre main, il n'en a guère profité pour perfectionner son talent. Tantôt il a eu trop d'ambition, tantôt il en a eu trop peu. Quand il a travaillé pour la Comédie-Française, l'auteur de *la Veine* et des *Deux Écoles* a trouvé (qui l'eût cru ?) le secret d'être ennuyeux. Lorsque, au lieu de nous donner de grandes études de mœurs et des développements d'idées générales, il s'est contenté de noter ses impressions sur la vie contemporaine, il a été plus heureux ; mais il n'a jamais fait l'effort nécessaire pour nous donner l'œuvre achevée qu'il nous devait et que nous attendons encore. Même dans *Monsieur Piégois*, pièce si intéressante, si vivante, le troisième acte languit à côté des deux premiers.

M. Capus a été candidat à l'Académie, et l'on ne voit pas pourquoi il n'y entrerait pas, aussi bien et même mieux que M. Brieux ; mais ses futurs confrères devraient lui faire faire pénitence pour avoir commis *les Deux Hommes*, et ne lui ouvrir la porte que lorsqu'il aurait racheté sa faute en nous donnant de nouveau une de ces pièces légères et charmantes comme il en écrivait naguère. En tout cas, ce n'est pas *l'Aventurier*, que la Porte-Saint-Martin a joué l'année

dernière, qui le réconciliera avec ses anciens admirateurs ; le rôle du héros, Étienne Ranson, semble être copié sur celui de Valentin Salviat dans *les Bienfaiteurs* de Brieux ; mais la pièce de Brieux est bien supérieure. Celle de Capus, moitié comédie de mœurs, moitié mélodrame, est, pour la conception, à peu près de la même force que *le Maître de forges*, qu'elle est bien loin de valoir pour la composition et l'exécution. Est-il possible que l'auteur de *Rosine* et de *Monsieur Piégois* n'ait plus dans ses tiroirs autre chose que de telles rapsodies ?

LE THÉATRE DE MÆTERLINCK

Dans la préface de son *Théâtre,* Mæterlinck nous fait connaître quelle en est l'inspiration essentielle : c'est le sentiment du mystère qui plane sur la vie humaine ; c'est la disproportion entre les puissances terribles qui pèsent sur elle et les créatures chétives qui luttent et souffrent dans les ténèbres. Voici, dit Mæterlinck, le spectacle que le monde nous offre : d'un côté, « une mort indifférente et inexorable, aveugle, tâtonnant à peu près au hasard, emportant de préférence les plus jeunes et les moins malheureux » ; de l'autre « de petits êtres fragiles, grelottants, passivement pensifs ; et les paroles prononcées, les larmes répandues, ne prennent d'importance que de ce qu'elles tombent dans le gouffre au bord duquel se joue le drame, et y retentissent d'une certaine façon qui donne à croire que l'abîme est très vaste parce que tout ce qui va s'y perdre y fait un bruit confus et assourdi ».

Ainsi le principe de ce théâtre est contraire à celui du théâtre en général, puisque dans l'un c'est la passivité humaine qu'on veut nous peindre, tandis que dans l'autre la volonté, victorieuse ou vaincue, est l'âme même du drame ; ou du moins les propor-

tions habituelles entre les éléments dramatiques sont singulièrement altérées ; car si dans telle tragédie célèbre la fatalité est à l'arrière-plan, elle occupe ici le centre du tableau.

Au moyen de quels procédés l'auteur a-t-il réalisé la pensée qu'il nous annonce, et quels effets dramatiques en a-t-il tirés, c'est ce que nous nous proposons d'examiner.

I

Le mieux est de commencer par les pièces les plus courtes et les plus simples : *l'Intruse* et *Intérieur*.

Dans *l'Intruse*, Mæterlinck a voulu traduire sous forme dramatique un de ces faits de télépathie comme on en raconte souvent, de ces pressentiments qui nous avertissent de la mort d'une personne au moment même où cette mort a lieu. Le théâtre représente une salle assez sombre d'un vieux château. L'aïeul, le père, ses trois filles et son frère veillent à la lueur d'une lampe. Dans une chambre voisine repose la mère, gardée par une religieuse ; dans une autre, un petit enfant avec sa nourrice. En donnant le jour à cet enfant, la mère a failli mourir, et elle est encore en danger. La pensée de ce danger est présente à tous les esprits, mais surtout à celui du grand-père, qui est aveugle. N'ayant pu voir sa fille ni se rendre compte de son état, il se défie de ce que les autres lui disent pour le rassurer, et il les tourmente de ses questions. Son inquiétude se com-

munique aux autres ; elle se traduit tantôt par le silence où ils retombent malgré eux, tantôt par les répliques brèves et fiévreuses par lesquelles ils essaient de le rompre. On attend la visite d'une tante qui a promis de venir dans la soirée. Une des jeunes filles se met à la fenêtre pour voir si elle arrive.

L'aïeul. — Tu ne vois personne ?

La fille. — Personne, grand-père.

L'oncle. — Quel temps fait-il ?

La fille. — Il fait très beau ; entendez-vous les rossignols ?

L'oncle. — Oui, oui.

La fille. — Un peu de vent s'élève dans l'avenue.

L'aïeul. — Un peu de vent dans l'avenue ?

La fille. — Oui, les arbres tremblent un peu.

L'oncle. — C'est étonnant que ma sœur ne soit pas encore venue.

L'aïeul. — Je n'entends plus les rossignols.

La fille. — Je crois que quelqu'un est entré dans le jardin, grand-père.

L'aïeul. — Qui est-ce ?

La fille. — Je ne sais pas, je ne vois personne.

L'oncle. — C'est qu'il n'y a personne.

La fille. — Il doit y avoir quelqu'un dans le jardin ; les rossignols se sont tus tout à coup.

L'aïeul. — Je n'entends pas marcher, cependant.

La fille. — Il faut que quelqu'un passe près de l'étang, car les cygnes ont peur.

Le père. — Tu ne vois personne ?

La fille. — Personne, mon père.

Le père. — Mais cependant l'étang est dans le clair de lune.

La fille. — Oui, je vois que les cygnes ont peur.

L'oncle. — Je suis sûr que c'est ma sœur qui les effraie. Elle sera entrée par la petite porte.

Mais en vain il l'appelle ; personne ne répond, et tous sont hantés par une crainte mystérieuse.

L'Aïeul. — Est-ce que les rossignols ne recommencent pas à chanter, Ursule ?
La fille. — Je n'en entends plus un seul dans toute la campagne.
L'Aïeul. — Il n'y a pas de bruit cependant.
Le père. — Il y a un silence de mort.

Ce dialogue si simple traduit à merveille l'impression que tous ressentent, la peur de l'invisible qui les obsède à mesure qu'ils essaient de s'y dérober.

Un instant après on entend le bruit d'une faux qu'on aiguise au dehors. L'aïeul tressaille.

L'oncle. — Qu'est-ce que c'est ?
La fille. — Je ne sais pas au juste ; je crois que c'est le jardinier. Je ne vois pas bien, il est dans l'ombre de la maison.
Le père. — C'est le jardinier qui va faucher.
L'oncle. — Il fauche pendant la nuit ?
Le père. — N'est-ce pas dimanche, demain ? — Oui. — J'ai remarqué que l'herbe était très haute autour de la maison.
L'Aïeul. — Il me semble que la faux fait bien du bruit.
La fille. — Il fauche autour de la maison.
L'Aïeul. — L'aperçois-tu, Ursule ?
La fille. — Non, grand-père, il est dans l'obscurité.
L'Aïeul. — Je crains qu'il ne réveille ma fille.
L'oncle. — Nous l'entendons à peine.
L'Aïeul. — Moi, je l'entends comme s'il fauchait dans la maison.

Ainsi l'idée se précise, et ce fantôme vague, que

leur imagination entrevoyait tout à l'heure, commence à prendre une forme. Chacun pense à la mort, sans oser s'avouer qu'il y pense, sans oser aller s'assurer, rien qu'en entrant dans la chambre voisine, si la terreur dont il est obsédé correspond ou non à une réalité.

Après un instant de répit, les frayeurs renaissent. On entend du bruit, comme si quelqu'un entrait dans la maison. Nouvelles émotions, nouvelles questions posées anxieusement, toujours sans que personne se lève pour aller voir par soi-même ce qui se passe au dehors. Le père se décide, enfin, à sonner la servante ; elle arrive, on l'interroge, mais elle ne comprend même pas ce dont on lui parle ; elle n'a vu personne, personne n'est entré.

Mais moins on trouve une cause naturelle pour expliquer les phénomènes auxquels on ne peut s'empêcher de croire, plus on est amené à leur chercher des causes mystérieuses, et l'impression d'angoisse ne fera que s'augmenter jusqu'à la fin de la pièce. C'est le grand-père aveugle qui de plus en plus mène l'action, car son trouble grandit de moment en moment. Tantôt il lui semble qu'il fait plus sombre dans la salle, tantôt il croit entendre quelqu'un qui pleure ; enfin, d'une voix anxieuse : « Combien sommes-nous ici ? » demande-t-il. — « Six, » lui répond-on, et chacun se nomme à son tour. — « Mais qui est-ce qui est là au milieu de la chambre, près de la table ? — Personne. » Il n'y a personne, en effet, mais tous ceux qui sont là n'en frissonnent pas

moins comme s'ils apercevaient l'apparition évoquée par le vieillard. Dans un crescendo d'angoisse, parmi les questions qui se succèdent de plus en plus rapides, aggravant le malaise de tous, la scène se prolonge jusqu'à ce qu'au dernier coup de minuit, sonné par la vieille horloge, l'aïeul pousse un cri : « Qui est-ce qui s'est levé ? — Personne. » Mais au même moment on entend dans la chambre de l'enfant comme des vagissements de frayeur. Au moment où l'on sort pour voir ce qui se passe, on voit s'ouvrir la porte de la chambre de la mère ; la religieuse en sort en faisant le signe de croix : la malade est morte.

Lorsqu'il s'agit d'une œuvre de Mæterlinck, il semble qu'on doive se demander tout d'abord : Où est le symbole ? Ici, ce n'est pas la peine de se poser la question, le symbole étant si clair que c'est tout comme s'il n'y en avait pas. D'ailleurs cette figure traditionnelle de la mort, qui est l'âme invisible et présente de ce petit drame, l'auteur l'évoque sans cesse sans en parler jamais ; l'habileté avec laquelle il met notre imagination en branle est un des mérites essentiels de son œuvre. Mais ce qui lui donne son originalité, c'est que, sous l'anecdote qu'il met en scène, il y a un fond d'observation psychologique très exacte. Comment s'expliquer le phénomène de télépathie dont il s'agit ? Probablement par l'obsession, par la tension de notre esprit vers la pensée d'une personne que nous savons en danger ; qu'il puisse s'établir entre elle et nous une commu-

nication telle qu'elle équivaille à une sorte de seconde vue, c'est une hypothèse discutable, mais en tout cas suffisante pour la vraisemblance dramatique, qui seule nous importe ici. Ceci étant donné, ce qu'il faudra trouver pour qu'il y ait drame, c'est d'abord une indication qui nous fasse clairement comprendre, sous les mots que disent les personnages, la pensée qui obsède leur esprit et qu'ils n'expriment jamais. C'est ensuite une progression de sentiments qui nous conduise au dénouement et nous le fasse prévoir avant qu'il se soit produit. Comment l'auteur a-t-il réalisé ces conditions ? D'abord par l'impression lugubre qu'il nous donne dès le début, par le dialogue coupé de silences, où il semble qu'on entende les pensées que l'on cache plutôt que les paroles qu'on prononce ; enfin par un procédé très simple ; on attend la visite d'une tante, on s'impatiente en ne la voyant pas venir ; on croit l'entendre qui arrive ; oui, quelqu'un est là, les rossignols se taisent, les cygnes s'enfuient. Cependant, personne ne paraît, et les oiseaux ne recommencent pas à chanter. Quelqu'un est venu cependant, nous le sentons, quelqu'un qui fait peur et qu'on n'ose pas nommer.

Quant à la progression dramatique, l'auteur l'a trouvée dans l'observation de la réalité. Il est dans la nature de la crainte, surtout quand l'objet a quelque chose de mystérieux, de s'exagérer sans cesse, de transformer tout ce qui nous environne, de ne plus nous laisser attentifs qu'aux images qui correspondent à notre rêve intérieur. Dans la pièce de

Mæterlinck, le personnage du grand-père est construit suivant ces données ; à mesure que le temps passe, son angoisse grandit et s'exaspère ; elle devient une souffrance aiguë, non seulement pour lui, mais pour ceux qui l'entourent ; c'est ici un autre trait de nature fidèlement observé. Il peut arriver souvent, il est vrai, que la peur, née dans la solitude, cesse dès que nous sentons quelqu'un à côté de nous. Mais il est vrai aussi que la peur est contagieuse, et non seulement la peur, mais les émotions vagues et mystérieuses, en un mot tous les états psychiques où les nerfs dominent la raison. C'est ce qui se produit dans la pièce que nous analysons : d'abord, c'est le grand-père tout seul qui est en proie à de sombres visions ; mais son inquiétude maladive se communique à sa famille ; le trouble, le malaise se répandent de proche en proche, et lorsque le dénouement fatal éclatera, il y aura chez tous de la douleur plutôt que de la surprise. Quant aux spectateurs, ils sont depuis longtemps au courant, et leur curiosité se porte, comme il convient dans un drame psychologique, non pas sur le fait même qui sert de fondement à l'action, mais sur les nuances et la gradation des sentiments. Ce qui domine tout le reste, c'est le frisson de l'invisible qui court d'un bout à l'autre de la pièce.

C'est d'une inspiration analogue qu'est sortie une autre œuvre de Mæterlinck, *Intérieur*, où l'on peut voir à la fois un pendant et une contre-partie de la précédente. La mise en scène en est curieuse. Il fait

nuit. Au fond du théâtre on aperçoit, dans une chambre, une famille, le père, la mère, deux jeunes filles, un petit enfant, éclairés par la lueur d'une lampe. Sur le devant de la scène deux personnages, le Vieillard, l'Étranger, contemplent ces gens qui paraissent heureux et calmes, et qui ne se doutent pas que le malheur vient de les frapper. Ils ont trois filles ; deux sont là avec eux ; ils ne savent pas qu'il y a quelques heures la troisième a été trouvée noyée dans la rivière. C'est le vieillard et l'étranger qui ont fait cette lugubre découverte et qui ont porté le cadavre de la jeune fille au village voisin. Dans un instant, portée sur une civière, escortée par les habitants du village lui faisant cortège, elle arrivera à la porte de la maison paternelle. Il faudrait avertir les parents pour adoucir autant que possible le coup qu'ils vont recevoir. C'est le vieillard qui s'est chargé de cette triste mission ; mais au moment de la remplir il hésite ; du jardin où il se cache dans l'ombre, il regarde cette famille heureuse encore, et dont sa révélation va détruire le bonheur. Il cause avec son compagnon de cette situation tragique. Leur imagination leur représente à tous deux le contraste entre la scène de calme qu'ils ont sous les yeux et le réveil horrible qui va lui succéder.

L'ÉTRANGER. — En ce moment, ils sourient en silence dans la chambre.

LE VIEILLARD. — Ils sont tranquilles ; ils ne l'attendaient pas ce soir.

L'ÉTRANGER. — Ils sourient sans bouger ; mais voici que le père met un doigt sur les lèvres.

LE VIEILLARD. — Il désigne l'enfant endormi sur le cœur de la mère.

L'ÉTRANGER. — Elle n'ose pas lever les yeux, de peur de troubler son sommeil.

LE VIEILLARD. — Elles ne travaillent plus, il règne un grand silence.

L'ÉTRANGER. — Ils ont levé les yeux.

LE VIEILLARD. — Et cependant ils ne peuvent rien voir.

L'ÉTRANGER. — Ils semblent heureux, et cependant on ne sait pas ce qu'il y a...

LE VIEILLARD. — Ils se croient à l'abri, ils ont fermé les portes, et les fenêtres ont des barreaux de fer. Ils ont consolidé les murs de la vieille maison ; ils ont mis des verrous aux trois portes de chêne. Ils ont prévu tout ce qu'on peut prévoir.

Pendant qu'ils parlent ainsi, de minute en minute le malheur approche de la maison. Marthe, une petite-fille du vieillard, vient l'avertir que le cortège est en marche et ne tardera pas à arriver. Et en effet on l'aperçoit bientôt cheminant à travers les champs éclairés par la lune ; puis on entend les voix des jeunes filles et les prières funèbres ; enfin voici la foule qui entoure la maison. Le vieillard n'a pas encore eu le courage de quitter la place ; il se décide enfin, pendant que tous les assistants s'approchent de la fenêtre pour regarder ce qui va se passer. On aperçoit la porte qui s'ouvre ; on accueille le vieillard avec un joyeux empressement. A-t-il parlé? Non, les visages sont encore calmes et souriants. C'est le père qui parle ; le vieillard n'a encore rien dit. Mais maintenant, c'est lui qui prend la parole ; la mère tressaille, et toute la foule qui est

là au dehors tressaille avec elle. On interroge le vieillard ; ce n'est plus seulement la mère, c'est le père et les filles qui sont suspendus à ses lèvres ; un moment de silence effrayant, puis toute la famille se lève et se précipite vers la porte ; le vieillard a parlé. Grand mouvement dans la foule ; on se bouscule, on court, on veut assister à la scène de deuil et d'horreur qui se passe de l'autre côté de la maison. L'étranger, resté seul, continue à regarder dans la chambre ; elle est vide maintenant, il n'y reste que l'enfant que sa mère a laissé sur son fauteuil.

L'ÉTRANGER. — L'enfant ne s'est pas éveillé !

Ce petit drame n'est pas moins original que le précédent, mais la donnée en est très différente. Ce qu'il représente, ce n'est plus la crainte vague et mystérieuse de la mort qui s'avance dans l'ombre pour saisir sa victime ; ce n'est plus de l'avenir, c'est du présent qu'il s'agit. Cependant, par un sentiment dramatique très juste, l'auteur a cherché l'effet non pas dans le fait lui-même, la mort lamentable de cette nouvelle Ophélie, mais dans la menace qui, à l'insu des parents, est suspendue sur leur tête ; l'effet d'un spectacle, si tragique qu'il soit, s'épuise vite ; au contraire, la pensée de l'événement inévitable qui s'approche s'avive et se renouvelle à mesure que nous sentons que nous touchons au dénouement. C'est aussi une conception très ingénieuse que d'avoir mis sous nos yeux le spectacle de cette famille insouciante et heureuse, pendant que,

sur le devant de la scène, d'autres personnages commentent par leurs paroles ce qu'il y a de tragique dans ce calme précurseur d'une catastrophe. Cet artifice laisse subsister ce qu'il y a de poignant dans la situation, tout en mettant dans le développement dramatique plus de grandeur et de sérénité, car les témoins, tout remués qu'ils sont jusqu'au fond d'eux-mêmes, ne ressentent qu'indirectement le contre-coup du malheur auquel ils assistent; leur sympathie ne va pas seulement à cette famille qui va souffrir, et dans un malheur particulier ils déplorent le sort commun de la pauvre humanité. L'émotion s'élargit ainsi et s'épure sans s'affaiblir.

II

On se ferait du théâtre de Mæterlinck une très fausse idée, si l'on en jugeait par les deux études ou esquisses dramatiques que nous venons d'analyser. Elles ont ce caractère commun d'être de proportions restreintes et de traiter un sujet précis et limité. Le dessein en est très net, et d'un bout à l'autre nous avons le sentiment que l'auteur sait où il nous conduit. Il en est tout autrement dans le reste de son théâtre ; qu'il s'agisse de *la Princesse Maleine* ou d'*Aglavaine et Sélysette*, d'*Alladine et Palomides* ou de *Pelléas et Mélisande*, à la rigueur, après avoir lu et relu la pièce, on croit entrevoir quelle a été l'intention de l'auteur en l'écrivant ; mais au cours de

la première lecture, et même de la seconde, on est constamment dérouté ; on se tâte, on se frotte les yeux, on se demande si l'on rêve ou si l'on est éveillé. Les scènes se succèdent sans lien qui les unisse ; les personnages ressemblent souvent à des somnambules dont chacun suit son rêve, et qui au lieu de se répondre les uns aux autres ont l'air de jouer aux propos interrompus. Toutes les transitions sont supprimées ; les héros passent du calme à une violente colère, et de la colère à un attendrissement subit, sans que l'auteur nous indique la cause de ces brusques changements. A travers le brouillard où paraissent et disparaissent ces fantômes, on dirait que par moments pénètre un rayon de soleil qui va leur donner une forme plus distincte ; mais nous ne tardons pas à retomber dans la nuit. Non seulement les spectateurs ou les lecteurs, mais les personnages eux-mêmes paraissent être sous l'impression d'un perpétuel cauchemar ; il semble qu'ils ne disent pas ce qu'ils voudraient dire, qu'ils ne fassent pas ce qu'ils voudraient faire, qu'une force étrangère les domine et les conduise.

C'est bien là, en effet, ce que Mæterlinck a voulu mettre en relief ; les hommes ne sont à ses yeux que de pauvres petits pantins aux mains de la destinée. Les lois auxquelles ils obéissent ne sont pas moins fatales que celles du monde physique, et d'ailleurs, pour mieux marquer ce caractère inéluctable des différentes forces contre lesquelles nous nous débattons vainement, il ne manque pas une occasion d'é-

tablir un parallélisme entre l'action des unes et celle des autres ; les nuages qui s'accumulent à l'horizon n'annoncent pas seulement l'orage qui va éclater, mais le crime qui va se commettre au même instant. La nature extérieure est un symbole des activités humaines, et un secret instinct avertit les personnages du drame que leur histoire est écrite dans les aspects changeants du ciel. Mais il y a autre chose chez les héros de Mæterlinck que cette sorte de superstition astrologique ; ils paraissent hantés constamment par l'idée que ce ne sont pas eux qui agissent, que c'est une force extérieure qui agit en eux, et à cet égard sa conception de la fatalité est très différente de celle des autres poètes dramatiques. Que le théâtre des Grecs et celui de Shakespeare nous donnent par moments l'impression très nette qu'une main toute-puissante entraîne les hommes vers un but dont ils n'ont pas conscience, cela est incontestable ; mais voilà justement la différence capitale. Ce ne sont pas les personnages eux-mêmes, ce sont les spectateurs qui font des réflexions de ce genre ; les héros de Mæterlinck au contraire épiloguent à tout propos sur les actions qu'ils font ou qu'ils vont faire ; entre la pensée et l'acte il y a presque toujours une hésitation, provoquée moins par la lutte entre différents motifs que par une sorte d'impuissance de vouloir et d'agir. Avons-nous affaire à des esprits raffinés chez qui l'excès de clairvoyance détruit le ressort de la volonté, ou à des âmes obscures, à des consciences

élémentaires qui tâtonnent dans les ténèbres, guidées par de vagues instincts ? Ou bien l'auteur n'a-t-il pas mêlé ces deux conceptions, et dans ces êtres rudimentaires, inachevés, invertébrés, n'a-t-il pas mis à son insu des pensées hautes et nuageuses, cette philosophie de la fatalité universelle qui est la sienne ? En tout cas il n'y a rien là qui ressemble au monde tel que nous le connaissons, où les effets s'enchaînent aux causes, où le désordre même semble obéir à des lois ; toutes les actions paraissent arbitraires et comme désaccordées ; c'est comme un rêve, non pas au moment même où nous le rêvons, mais tel qu'il nous apparaît au réveil, lorsqu'il ne surnage dans notre esprit que des images incohérentes, des actes qui ne se rattachent les uns aux autres par aucune logique apparente.

On est fort embarrassé pour analyser des œuvres aussi inconsistantes ; c'est comme si l'on voulait étreindre un brouillard qui passe ou saisir la pluie qui tombe. Il faut pourtant, au risque de scandaliser les dévots de Mæterlinck, appliquer les méthodes ordinaires de la critique à ces créations compliquées et confuses, et essayer de comprendre avant d'admirer.

Qu'est-ce, par exemple, que le sujet de *la Princesse Maleine* ? S'il s'agissait d'un drame à la vieille mode, voici à peu près ce qu'on pourrait dire. Le roi Hjalmar a fiancé son fils, le prince Hjalmar, à la princesse Maleine, fille du roi Marcellus. Les deux rois se brouillent ; une guerre éclate. Hjalmar en-

vahit le territoire de l'ennemi, le ravage, massacre tous les habitants, y compris le roi et la reine, enferme Maleine dans une tour, où l'on suppose qu'elle est morte. Le roi Hjalmar vit en concubinage avec la reine de Jutland, Anne, exilée à sa cour ; celle-ci, toute-puissante sur l'esprit de son vieil amant, veut marier sa fille Uglyane avec le prince Hjalmar, pour lequel elle semble en même temps avoir les sentiments de Phèdre pour Hippolyte. Cependant Maleine, qu'on croyait morte, reparaît, et va probablement reprendre son empire sur son fiancé. Anne s'en débarrasse en l'étranglant ; le prince Hjalmar tue la criminelle et se tue lui-même ; le roi devient fou.

Il a bien fallu que Mæterlinck, pour écrire une pièce de théâtre, imaginât quelque chose qui ressemble à un sujet de pièce ; c'est un sacrifice qu'il a fait aux préjugés traditionnels ; mais on lui ferait injure en supposant qu'il attache de l'importance à quelque chose d'aussi vulgaire, d'aussi peu philosophique qu'une action théâtrale. Pour qui envisage le monde d'un point de vue supérieur, tous les actes de ces pauvres créatures qu'on appelle des hommes sont aussi insignifiants que les allées et venues des fourmis dans l'herbe de la forêt ; ce qu'on doit essayer de rendre, c'est le bourdonnement confus qu'ils font sur la terre, c'est leur vain piétinement, c'est leur impuissance en face des forces énormes toujours prêtes à les écraser. Rien n'a proprement de sens dans la vie, et les plus humbles manifesta-

tions doivent être notées avec autant de soin que les actes auxquels nous avons l'habitude d'attacher une valeur et une signification. Le résultat de cette conception, c'est que chez Mæterlinck l'action proprement dite s'interrompt à tout moment pour faire place à des scènes qui n'ont aucun rapport avec elle, et qui n'auront aucune influence sur le reste du développement. Exemple : la princesse Maleine, on ne sait pas bien comment, s'échappe d'une tour où elle a été renfermée avec sa nourrice ; elles errent à travers champs, elles rencontrent trois pauvres auprès de qui elles s'informent, sans succès, du sort du roi Marcellus ; puis ce sont des paysans qui les regardent avec curiosité ; un berger arrive, leur dit qu'il fait chaud et qu'il va se baigner dans la rivière ; une vieille femme accourt et nous apprend que des buveurs sont en train de se battre à coups de couteau au cabaret voisin ; on entend à l'arrière-plan le bruit de la rixe. Pourquoi ces choses et non d'autres ? Pour rien. C'est comme ça parce que c'est comme ça. Quoi de plus naturel ? Vous faites un tour de promenade, vous voyez passer un tramway, vous croisez un enterrement, vous rencontrez des soldats qui vont à l'exercice : il n'y a aucun lien entre ces trois choses ; c'est ainsi que la vie est faite, et Mæterlinck est donc un peintre fidèle.

Il ne pousse heureusement pas son système jusqu'à ses conséquences extrêmes, et il a intercalé dans son drame des scènes qui ont un caractère dramatique. Celle de la princesse Maleine et du prince Hjal-

mar au second acte en est une; il est curieux de voir comment il l'a traitée. La situation est singulière. Le prince Hjalmar a donné rendez-vous le même soir dans le parc du château à sa fiancée Uglyane. Ce n'est pas Uglyane qu'il y trouvera, c'est la princesse Maleine qu'il croyait morte. La nuit est tombée; il fait si sombre que pendant la plus grande partie de la scène, Hjalmar ne s'aperçoit pas que la fiancée à laquelle il parle n'est pas celle qu'il attendait :

MALEINE. — Où êtes-vous, seigneur ?

HJALMAR. — Ici.

MALEINE. — Où donc ? Je ne vous vois pas.

HJALMAR. — Ici, près du jet d'eau. Nous nous entreverrons à la clarté de l'eau. Il fait étrange ici ce soir.

MALEINE. — Oui. — J'ai peur ! — Ah ! je vous ai trouvé !

HJALMAR. — Pourquoi tremblez-vous ?

MALEINE. — Je ne tremble pas.

HJALMAR. — Je ne vous vois pas. — Venez ici, il fait un peu clair, et renversez la tête un peu vers le ciel. — Vous êtes étrange aussi ce soir ! — On dirait que mes yeux se sont ouverts ce soir. — On dirait que mon cœur s'est entr'ouvert ce soir. — Mais je crois que vous êtes vraiment belle ! Mais vous êtes étrangement belle, Uglyane ! — Il me semble que je ne vous ai jamais regardée jusqu'ici ! — Mais je crois que vous êtes étrangement belle ! — Il y a quelque chose autour de vous ce soir ! — Allons ailleurs, à la lumière ! Venez !

Le prince Hjalmar a raison, et plus encore qu'il ne le croit; car s'il est « étrange », si Maleine est « étrange », ce qui est plus étrange encore, c'est

qu'au moment où il la voit, dans l'ombre, il est vrai, mais assez pour la déclarer « étrangement belle », il ne s'aperçoive pas que c'est Maleine, et non Uglyane, qu'il serre dans ses bras.

Maleine frissonne, non pas d'amour, mais de peur. Tantôt elle aperçoit les yeux de Hjalmar qui brillent dans l'ombre, tantôt des éclairs à travers les branches ; puis elle entend une taupe qui creuse sous terre ; Hjalmar la rassure de son mieux. Ensuite elle saigne du nez, et abondamment, puisque, dit-elle, sa robe est pleine de sang. Mais ce saignement de nez, non moins mystérieux que le reste, s'arrête tout à coup. Nous touchons ici à l'instant décisif.

Hjalmar. — A quoi songez-vous ?

Maleine. — Je suis triste.

Hjalmar. — Vous êtes triste ? A quoi songez-vous, Uglyane ?

Maleine. — Je songe à la princesse Maleine.

Hjalmar. — Vous dites ?

Maleine. — Je songe à la princesse Maleine.

Hjalmar. — Vous connaissez la princesse Maleine ?

Maleine. — Je suis la princesse Maleine.

Hjalmar est surpris, on le serait à moins ; il n'en croit pas ses oreilles. Mais un rayon de lune vient à propos lui confirmer la vérité de cette révélation inattendue. Il a alors comme une velléité de joie et d'enthousiasme :

Hjalmar. — Mon Dieu ! de quel tombeau suis-je sorti ce soir ! — Maleine ! Maleine ! qu'allons-nous faire ? —

Maleine !... Je crois que je suis dans le ciel jusqu'au cœur !...

MALEINE. — Moi aussi.

Mais, hélas ! cette joie n'est pas de longue durée. A ce moment, dit l'auteur, « le jet d'eau sanglote étrangement et meurt. »

TOUS DEUX *se retournant*. — Oh !

MALEINE. — Qu'est-ce qu'il y a ? Qu'est-ce qu'il y a maintenant ?

HJALMAR. — Ne pleurez pas ; n'ayez pas peur, c'est le jet d'eau qui sanglote.

MALEINE. — Qu'est-ce qui arrive ici ? Qu'est-ce qui va arriver ? Je veux m'en aller ! je veux m'en aller !

HJALMAR. — Ne pleurez pas !

MALEINE. — Je veux m'en aller !

HJALMAR. — Il est mort ; allons ailleurs.

On serait tenté de se demander par moments si l'auteur n'est pas un pince-sans-rire qui se moque de nous ; mais non ! je crains bien qu'il ne soit terriblement sérieux, et que cette scène, plutôt baroque pour des profanes, ne renferme pour lui une signification profonde. Là où un poète vulgaire aurait vu l'occasion d'écrire un dialogue amoureux, il a voulu nous donner comme une symphonie où les voix de la nature évoquent dans l'âme de mystérieux échos. Ce qui l'intéresse dans les personnages, ce ne sont pas les idées ou les sentiments qu'ils peuvent exprimer, ce sont ceux qui restent au seuil de la conscience, des craintes vaines, des pressentiments à peine ébauchés ; ce sont les symboles qui

se cachent sous la nature et qui semblent se révéler par moments ; tel ce jet d'eau qui sanglote et meurt, et qui inspire à Maleine une si étrange épouvante. Mais, pour que nous pussions jouir de ces harmonies subtiles entre l'âme des choses et la nôtre, il faudrait que nous pussions pénétrer dans ce domaine de l'inconscient ou du subconscient où se passent ces phénomènes ; comme cela est impossible, tous les efforts de l'auteur pour nous y introduire ne nous donnent que la sensation de l'incohérence, et ne provoquent chez nous que de l'ahurissement.

Au contraire, Mæterlinck arrive à des effets assez heureux lorsqu'au lieu de s'acharner à des problèmes insolubles il applique ses procédés à une matière proprement dramatique. La mort de Maleine est préparée avec beaucoup d'habileté : les mots à double entente que la reine Anne laisse échapper comme par hasard, les craintes sans cause apparente, les visions funèbres qui assiègent la princesse, et aussi les présages sinistres qui circulent parmi le peuple, annonçant quelque tragique événement, tout cela crée comme une atmosphère d'angoisse ; dans ce vieux château, entouré de marais où les corbeaux croassent sous le ciel bas et sombre, il semble que nous respirions une odeur de mort. Un fragment d'une scène du troisième acte donnera l'idée de ce que je veux dire.

MALEINE. — Il y a quelque chose de noir qui arrive.
HJALMAR. — Où donc ?

MALEINE. — Là-bas dans le brouillard du côté du cimetière.

HJALMAR. — Ah ! ce sont les sept béguines.

MALEINE. — Sept béguines !

ANNE. — Oui, elles viennent filer pour vos noces.

(*Entrent la nourrice et sept béguines*)

LA NOURRICE. — Bonsoir ! bonsoir, Maleine !

LES SEPT BÉGUINES. — Bonsoir !

ANNE. — Bonsoir, mes sœurs !

MALEINE. — Oh ! qu'est-ce qu'elle porte ?

HJALMAR. — Qui ?

MALEINE. — La troisième, la vieille.

LA NOURRICE. — C'est de la toile pour vous, Maleine.

(*Sortent les sept béguines. On entend sonner une cloche.*)

HJALMAR. — On sonne les vêpres ; viens, Maleine.

MALEINE. — J'ai froid.

HJALMAR. — Tu es pâle, rentrons !

MALEINE. — Oh ! comme il y a des corbeaux autour de nous !

HJALMAR. — Viens !

MALEINE. — Mais qu'est-ce que toutes ces flammes sur le marais ?

LA NOURRICE. — On dit que ce sont des âmes.

HJALMAR. — Ce sont des feux follets. Viens.

MALEINE. — Oh ! il y en a un très long qui va au cimetière.

HJALMAR. — Viens, viens.

LE ROI. — Je rentre aussi ; Anne, venez-vous ?

ANNE. — Je vous suis. (*Sortent le roi, Hjalmar et Maleine. — Anne, s'adressant à la nourrice* :) Maleine m'a l'air un peu malade. Il faut la soigner.

Tout dans cette scène est habilement calculé pour produire l'impression que l'auteur veut éveiller en

nous : sous tous les mots que prononcent les personnages nous entendons les sentiments qu'ils n'expriment pas ; l'effet est d'autant plus puissant que l'art est plus discret.

Tout n'est pas de cette valeur dans le drame, et d'ailleurs les effets de ce genre s'usent s'ils se répètent. Il y a une certaine horreur tragique dans la scène de la mort de Maleine, mais moins d'originalité véritable. La victime innocente étranglée par la reine Anne, pendant que le roi tremble de tous ses membres et que l'orage gronde, ce sont en somme des effets de mélodrame. Ce qui est plus intéressant, ce sont les remords du roi Hjalmar, lorsqu'après le crime il se retrouve au milieu de ses courtisans. Le moindre bruit, le plus léger murmure autour de lui lui fait peur ; dans tous les mots qu'on prononce il voit une allusion au forfait qui vient de se commettre.

Hjalmar. — Mon père, qu'avez-vous donc ce soir ?

Anne. — N'insistez pas, il est malade. (*A un seigneur* :) Voudriez-vous aller fermer la porte ?

Le roi. — Oh ! fermez bien les portes ! — Mais pourquoi marchez-vous sur la pointe des pieds ?

Hjalmar. — Y a-t-il un mort dans la salle ?

Le roi. — Quoi ? quoi ?

Hjalmar. — On dirait qu'il marche autour d'un catafalque.

Le roi. — Mais pourquoi ne parlez-vous que de choses terribles ce soir ?

Hjalmar. — Mais, mon père...

Anne. — Parlons d'autre chose. N'y a-t-il pas de sujet plus joyeux ?

Une dame d'honneur. — Parlons un peu de la princesse Maleine.

Le roi (*se levant*). — Est-ce que ? est-ce que...

Anne. — Asseyez-vous.

Le roi. — Mais ne parlez pas de la...

Anne. — Mais pourquoi ne parlerions-nous pas de la princesse Maleine ? — Il me semble que les lumières brûlent mal ce soir.

Hjalmar. — Le vent en a éteint plusieurs.

Le roi. — Allumez les lampes ! oui, allumez-les toutes. (*On rallume les lampes.*) Il fait trop clair maintenant. Est-ce que vous me voyez ?

Hjalmar. — Mais, mon père...

Le roi. — Mais pourquoi me regardez-vous tous ?

L'auteur s'est évidemment souvenu de Shakespeare ; cela était inévitable, et on aurait tort de lui en faire un reproche, ou de l'accabler sous ce grand nom ; ce qui est certain, c'est qu'il a employé une véritable invention à renouveler ce sujet si souvent traité. Seulement, la scène serait plus dramatique si le personnage était plus intéressant, si, dans ce qui précède, Mæterlinck nous avait montré la désorganisation croissante de son intelligence et de sa volonté sous l'influence d'une passion sénile. Le défaut de progression est sensible dans ce caractère comme dans tous les autres ; les intentions du poète sont raffinées, son art est plein de sous-entendus savants et mystérieux ; mais au fond sa psychologie est rudimentaire, et elle ne peut pas ne pas l'être, puisque d'après sa conception même nos âmes sont des forces aveugles dominées par d'autres forces plus puissantes qui les écrasent.

Il faut distinguer dans *la Princesse Maleine* le talent de Mæterlinck et l'usage qu'il en fait. Il y a des qualités incontestables de poète et d'homme de théâtre, appliquées tantôt à des situations dramatiques, tantôt à de vagues rêveries symboliques qui à la scène ne peuvent communiquer aux spectateurs les impressions que l'auteur a voulu produire. Le drame de *Pelléas et Mélisande* donnerait lieu aux mêmes remarques. Sarcey en a fait jadis une analyse fort amusante, et aussi fidèle qu'elle pouvait l'être sous la plume d'un critique qui, malgré sa bonne volonté, ne peut s'empêcher d'être tantôt agacé, tantôt ahuri, par ce genre de littérature Et il faut avouer que, même si l'on cherche à entrer de bonne foi dans les intentions de l'auteur, on est souvent fatigué de l'effort constant qu'il nous demande pour nous prêter tour à tour à des impressions d'ordre très différent. Ce sont des surprises perpétuelles et d'incessantes déceptions : tantôt conte de fée, tantôt rêverie mystique, tantôt drame, il n'y a pas d'imagination, si complaisante qu'elle soit, qu'une œuvre pareille ne déroute et ne déconcerte.

De quoi s'agit-il, en somme ? Golaud, petit-fils du roi Arkel et de Geneviève, rencontre dans les bois une toute jeune fille, Mélisande : veuf et déjà grisonnant, il l'épouse, à la stupéfaction de ses parents. Pelléas, son frère, d'un autre lit que lui et beaucoup plus jeune, aime Mélisande et en est aimé ; Golaud les surprend, tue Pelléas, blesse Mélisande, qui meurt, et qu'il suivra lui-même dans la tombe. Le

sujet n'est pas neuf, mais qu'importe le canevas si la broderie nous intéresse ?

Nous connaissons déjà assez Mæterlinck pour ne pas lui poser de questions inutiles à propos de l'action de son drame. La vraisemblance n'a rien à faire ici, car il ne s'agit pas de créatures en chair et en os, existant en un point donné du temps et de l'espace, mais de figures symboliques qui passent devant nos yeux dans une brume plus ou moins lumineuse, évoquant en nous un souvenir vague et lointain de la réalité. Ou plutôt il semble que l'auteur au gré de sa fantaisie flotte entre deux conceptions différentes, que tantôt il ne faille voir dans ses personnages que des fantômes évocateurs d'idées, que tantôt, comme ces ombres de la Νεκυία d'Homère qui revivent après avoir bu le sang des victimes, ils se raniment tout à coup, et que pour un instant des passions pareilles aux nôtres fassent battre leur cœur et échauffent leurs paroles.

Il y a trois scènes qu'on peut appeler des scènes d'amour entre Pelléas et Mélisande. Toutes trois sont curieuses et caractérisent assez bien la poétique de Mæterlinck. La première se passe à midi, au bord d'une fontaine, sous l'épais feuillage d'un bois de tilleuls. Mélisande se penche sur l'eau claire et profonde, y trempe ses mains, y laisse flotter ses cheveux ; ensuite, se relevant à demi, elle joue avec son anneau de mariage, le fait miroiter, puis le lance en l'air ; il retombe, il s'enfonce dans l'eau de la fontaine ; Pelléas et Mélisande, accoudés sur le bord,

le regardent disparaître lentement. Le dialogue ne fait qu'indiquer les péripéties de ce drame et évoquer le symbole qu'il exprime : la rupture des liens qui attachent Mélisande à son mari. Le poétique décor de la scène s'harmonise avec l'âme enfantine et gracieuse de la jeune femme, en même temps que les pressentiments de l'avenir qui s'ébauche dans l'ombre font un arrière-plan tragique à ce frais tableau. On peut craindre seulement que cette poésie subtile qui se sent à la lecture ne s'évapore au théâtre, et que, pour rendre sensibles aux spectateurs les sous-entendus dont elle est pleine, il ne soit nécessaire de la soutenir par la musique de M. Debussy.

Autre scène. C'est le soir, sur un chemin de ronde qui passe au pied d'une des tours du château. Mélisande à sa fenêtre chante tout en peignant ses cheveux dénoués. Pelléas l'appelle ; elle se penche au dehors pour lui répondre.

PELLÉAS. — Oh ! Mélisande ! oh ! tu es belle ainsi ! Penche-toi, laisse-moi venir plus près de toi.

MÉLISANDE. — Je ne puis pas venir plus près ; je me penche tant que je peux.

PELLÉAS. — Je ne puis pas monter plus haut. Donne-moi du moins ta main ce soir, avant que je m'en aille... Je pars demain.

MÉLISANDE. — Voilà, voilà ! Je ne puis me pencher davantage.

PELLÉAS. — Mes lèvres ne peuvent atteindre ta main.

MÉLISANDE. — Je ne puis pas me pencher davantage. Je suis sur le point de tomber. Oh ! oh ! mes cheveux descendent de la tour !

(*Sa chevelure se révulse tout à coup tandis qu'elle se penche ainsi, et inonde Pelléas.*)

PELLÉAS. — Oh ! qu'est-ce que c'est ? Tes cheveux descendent vers moi ! Toute ta chevelure, Mélisande, toute ta chevelure est tombée de la tour ! Je la tiens dans mes mains, je la touche des lèvres. Je la tiens dans mes bras, je la mets autour de mon cou. Je n'ouvrirai plus les mains cette nuit.

MÉLISANDE. — Laisse-moi ! laisse-moi ! Tu vas me faire tomber !

PELLÉAS. — Non, non, je n'ai jamais vu des cheveux comme les tiens, Mélisande ! Vois, ils viennent de si haut et m'inondent jusqu'au cœur ! Ils sont tièdes et doux comme s'ils tombaient du ciel ! Je ne vois plus le ciel à travers tes cheveux, et leur belle lumière me cache sa lumière !... Regarde, regarde donc, mes mains ne peuvent plus les contenir. Ils me fuient jusqu'aux branches du saule. Ils s'échappent de toutes parts. Ils tressaillent, ils s'agitent, ils palpitent dans mes mains comme des oiseaux d'or ; et ils m'aiment, ils m'aiment mille fois mieux que toi !

Cette scène curieuse est une de celles qui font le mieux comprendre la nature de l'imagination de Mæterlinck. Le point de départ en est un effet pittoresque : la blonde chevelure de Mélisande qui brille à la fenêtre et semble éclairer la nuit sombre. Pour l'amoureux lyrique qu'est Pelléas, c'est comme une étoile nouvelle qui se lève, obscurcissant toutes celles qui étincellent dans le ciel. L'idée qu'elle est inaccessible éveille en lui le désir de s'en approcher ; il se dresse, il étend vainement la main ; mais tout à coup, comme par un miracle, voilà cette chevelure

qui descend et qui l'enveloppe ; c'est comme un être vivant qu'il veut étreindre ; il lui parle ; en la sentant ruisseler sur sa tête, il lui semble qu'elle lui rend ses baisers. Ainsi, par des transformations successives et rapides, l'amant comme le poète franchissent l'espace qui sépare le domaine du possible de celui de l'imaginaire, et l'humble germe de la réalité s'épanouit en fleur de rêve.

La dernière des trois scènes d'amour est la seule qui ait un caractère proprement dramatique. Pelléas, qui doit partir le lendemain, a donné rendez-vous à Mélisande dans ce même bois où la bague nuptiale a disparu dans la fontaine. Golaud, soupçonneux, se cache dans l'ombre. Mais les amants ignorent sa présence, et la scène qui doit s'achever par un meurtre s'ouvre par un dialogue d'amour. Ils sont depuis longtemps attirés l'un vers l'autre, mais leurs lèvres n'ont pas trahi le secret de leurs cœurs, et c'est un sentiment de joyeuse surprise qu'exprime Pelléas lorsqu'enfin il se sent aimé :

PELLÉAS. — Depuis quand m'aimes-tu ?

MÉLISANDE. — Depuis toujours, depuis que je t'ai vu.

PELLÉAS. — Oh ! comme tu dis cela ! On dirait que ta voix a passé sur la mer au printemps ! Je ne l'ai jamais entendue jusqu'ici .. On dirait qu'il a plu sur mon cœur !

Mélisande, toute frémissante, est restée cachée dans l'ombre des grands arbres ; il veut la mieux voir, l'attirer dans la lumière :

MÉLISANDE. — Non, non, restons ici... Je suis plus près de toi dans l'obscurité.

PELLÉAS. — Où sont tes yeux ? Tu ne vas pas me fuir ? Tu ne songes pas à moi en ce moment.

MÉLISANDE. — Mais si, mais si, je ne songe qu'à toi.

PELLÉAS. — Tu regardais ailleurs.

MÉLISANDE. — Je te voyais ailleurs.

PELLÉAS. — Tu es distraite. Qu'as-tu donc ? Tu ne me sembles pas heureuse.

MÉLISANDE. — Si, si, je suis heureuse, mais je suis triste.

PELLÉAS. — On est triste souvent quand on s'aime.

MÉLISANDE. — Je pleure toujours lorsque je songe à toi.

PELLÉAS. — Moi aussi, Mélisande. Je suis tout près de toi ; je pleure de joie, et cependant... (*Il l'embrasse.*) — Tu es étrange quand je t'embrasse ainsi. Tu es si belle qu'on dirait que tu vas mourir.

Cette joie toujours voisine des larmes, ces transports qui s'achèvent par un soupir, ce bonheur qui se défie de lui-même, ce sont là les traits qui caractérisent ce duo d'amour et qui en préparent le tragique dénouement. Au moment où il s'approche, où Golaud arrive l'épée à la main, la passion des deux amants s'exalte avec le danger :

PELLÉAS. — Va-t'en ! Il a tout vu, il nous tuera.

MÉLISANDE. — Tant mieux, tant mieux.

PELLÉAS. — Il vient ! Ta bouche... ta bouche...

MÉLISANDE. — Oui ! oui !

Ils redoublent leurs baisers et leurs étreintes ; il semble que l'approche de la mort soit pour eux le signal du grand et furieux amour. Le rythme vif et

haletant du dialogue contraste avec le mouvement doux et alangui de la première partie de la scène. Ces alternatives dans le rythme, qui traduisent la progression des sentiments dans le cœur des deux amants, donnent à l'ensemble ce caractère dramatique que je signalais.

Sarcey avait été très frappé de l'effet produit par une autre scène, d'une inspiration très différente. Golaud interroge son fils, le petit Yniold, qui voit sans cesse Pelléas et Mélisande. Que se disent-ils ? Que font-ils ? C'est comme une contre-partie, conçue dans le mode tragique, de la célèbre scène d'Argan et de sa fille Louison dans *le Malade imaginaire*. Mais chez Mæterlinck, nous le sentons bien, dans cet interrogatoire de l'enfant par le père, c'est la vie des deux amants qui est en jeu. Golaud n'obtient pas les aveux décisifs qu'il craint d'entendre et qu'il s'efforce cependant d'arracher ; il a recours alors à un autre moyen. Il est avec l'enfant au pied de la tour où demeure Mélisande. Pendant qu'ils causent ainsi, la nuit tombe, la fenêtre s'illumine. « Veux-tu voir petite mère ? » dit Golaud à l'enfant. Il le prend dans ses bras, et, l'élevant jusqu'à la hauteur de la fenêtre, lui demande ce qu'il aperçoit : « Que vois-tu ? — Petite mère et mon oncle Pelléas. — Que font-ils ? Se parlent-ils ? S'approchent-ils l'un de l'autre ? »

D'abord les réponses de l'enfant sont insignifiantes ; mais tout à coup Golaud le sent qui tremble dans ses bras :

YNIOLD. — Oh ! oh ! petit père, j'ai terriblement peur.

GOLAUD. — Tais-toi. Ils ne bougent pas encore ?

YNIOLD. — Non, petit père. — J'ai peur, petit père, laissez-moi descendre.

GOLAUD. — De quoi donc as-tu peur? Regarde, regarde...

YNIOLD. — Je n'ose plus regarder, petit père ! Laissez-moi descendre !

La scène est terriblement osée, mais, comme dit Sarcey, on y sent la main d'un homme de théâtre.

Que Mæterlinck ait le don dramatique, il est difficile d'en douter quand on a lu *l'Intruse*, et plusieurs des scènes que nous venons d'analyser ne peuvent que nous confirmer dans cette opinion. Si des œuvres comme *Pelléas et Mélisande* ou *la Princesse Maleine* ne répondent guère à l'idée que nous nous faisons d'une pièce de théâtre, c'est qu'il a voulu enfermer dans une forme définie ce qu'elle ne peut pas contenir, c'est qu'il y a disproportion entre ses ambitions artistiques et les moyens qu'il emploie pour les réaliser. On peut bien admettre que chaque homme est un microcosme, et qu'en un sens toutes nos actions et toutes nos pensées réfléchissent l'univers. Mais si, comme le dit Lamartine,

Aux regards de Celui qui fit l'immensité
L'insecte vaut un monde...,

cela n'est vrai que de l'Être dont rien n'arrête le regard, qui en toutes choses ne contemple que sa propre essence, et pour qui le monde des apparences n'existe pas. Mais le monde des apparences, c'est

justement le seul qui nous soit accessible, et c'est en lui seul que l'artiste peut espérer trouver la beauté. Que par moments le rideau se déchire et que nous entrevoyions l'au-delà comme dans un éclair, c'est possible, et les grands poètes se reconnaissent à ce signe qu'ils nous en donnent parfois l'illusion. Espérer davantage, c'est pure chimère :

> C'est rêver que l'on tient les pommes d'Hespérides,
> Et presser tendrement un navet sur son cœur.

L'idée qui semble hanter l'esprit de Mæterlinck, c'est que les correspondances secrètes qui unissent notre monde à un monde supérieur, ce mystère qui échappe aux plus hautes intelligences, se révèle obscurément aux plus humbles, et que la véritable sagesse se cache au fond de leurs balbutiements. Ainsi s'expliquent des scènes paradoxales comme celle qu'il a placée juste avant les adieux de Pelléas et de Mélisande. Le petit Yniold, de la terrasse du château, aperçoit un troupeau dans la plaine :

— Oh ! oh ! j'entends pleurer les moutons... Ils arrivent, les petits moutons, ils arrivent... Il y en a ! il y en a ! Ils ont peur du noir... Ils se pressent ! Ils ne peuvent presque plus marcher. Ils pleurent ! ils vont vite !... Ah ! ils vont passer par ici. Je vais les voir de près. Toute la route en est pleine. Maintenant ils se taisent tous. Berger ! berger ! pourquoi ne parlent-ils plus ?

Le berger. — Parce que ce n'est pas le chemin de l'étable.

Yniold. — Où vont ils ? Berger ! où vont-ils ? Il ne m'entend plus. Ils vont vite. Ils ne font plus de bruit. Ce

n'est plus le chemin de l'étable. Où vont-ils dormir cette nuit ?... Oh ! oh !... il fait trop noir. Je vais dire quelque chose à quelqu'un...

S'il y a de la profondeur dans les divagations enfantines du petit Yniold, elle est à peu près du même ordre que celle qu'on pourrait trouver dans le bêlement des moutons ; pour les auditeurs qui les écoutent, ces deux langages ont le même intérêt. En intercalant des épisodes de ce genre au milieu des situations dramatiques, l'auteur a sans doute voulu nous montrer combien l'action théâtrale, à laquelle nous avons la faiblesse d'attribuer de l'importance, est une chose secondaire et vaine à côté de ces milliers d'événements obscurs qui se passent sans bruit, de ces forces inconnues qui emportent l'univers. C'est donc par système qu'il arrête le mouvement de son drame, et qu'il nous invite lui-même à nous désintéresser de l'action qui, semble-t-il, devrait nous passionner. Il en résulte que ce qui nous reste de la lecture de son théâtre, c'est, parmi des impressions décousues et confuses, un certain nombre de scènes qui nous frappent par leur étrangeté ou leur poésie, qui rendent avec puissance des impressions subtiles et vraies, qui ouvrent à notre imagination des perspectives mystérieuses.

Il y a dans *Alladine et Palomides*, qui est une variante inférieure de *Pelléas et Mélisande*, une scène singulière et d'un grand effet. Les deux amants sont enfermés par le roi dans d'immenses souterrains, au fond desquels dorment les eaux sombres et pro-

fondes d'un lac. Tout à coup, au milieu de leur terreur et de leur détresse, tout se transforme et s'éclaire : une lumière surnaturelle semble tomber de la voûte, et dans les eaux ils croient voir briller des diamants, s'épanouir des fleurs merveilleuses. Leur rêve dure jusqu'au moment où leurs libérateurs détachent les pierres de la voûte, et où la lumière du dehors fait irruption au milieu des ténèbres : alors tout se décolore, le lac miraculeux devient terne et sinistre, les pierreries et les fleurs éclatantes ne sont plus que les souillures et les débris décomposés qu'elles étaient auparavant. Je doute que l'effet que la scène produit à la lecture pût être réalisé au théâtre ; n'importe, elle est non seulement poétique par la conception, mais dramatique par la façon tout à la fois mystérieuse et naturelle dont les impressions y sont graduées ; l'idée symbolique n'y est pas abstraite et morte, elle prend vie dans les émotions des deux créatures humaines qui palpitent devant nous.

Il y a au quatrième acte d'*Aglavaine et Sélysette* une scène toute différente, mais dont la couleur poétique et l'impression pénétrante font également honneur à Mæterlinck. Sélysette, qui sent que Méléandre ne l'aime plus, qu'Aglavaine a pris sa place dans son cœur, a résolu de mourir ; mais elle ne veut pas laisser de remords aux deux amants, elle désire que sa mort les unisse au lieu de les séparer ; il faut donc qu'on l'attribue à un accident, non à un suicide. Il y a en elle le courage d'une héroïne en

même temps que la simplicité d'une enfant. Dans les scènes naïves et touchantes qui préparent la scène décisive, dans les paroles à double entente qu'elle adresse à ceux qu'elle ne pense plus jamais revoir, nous voyons à la fois ce que lui coûte son sacrifice, et qu'elle y est poussée par une destinée invincible, et comme par un devoir impérieux. Enfin le moment est venu. Elle monte sur la tour du château, accompagnée de sa petite sœur Yssaline, qui doit témoigner que sa mort a été accidentelle et non volontaire. Elle lui a promis de lui donner un oiseau qui vient nicher dans les pierres disjointes de la terrasse. Toutes deux frissonnent à l'air frais du soir, en regardant le soleil qui va se coucher sur la mer.

Yssaline. — Et l'oiseau, où est-il, petite sœur ?

Sélysette. — Il faut attendre que le soleil soit descendu tout au fond de la mer, et que toute lumière soit morte à l'horizon, car il a peur de la lumière.

Ainsi se poursuit leur entretien, les réponses enfantines de l'une faisant contraste avec les paroles graves et tristes de l'autre ; le rythme du dialogue est marqué par le mouvement du soleil, qui baisse peu à peu, et qui disparaîtra en même temps que Sélysette.

Yssaline. — Les troupeaux rentrent, petite sœur...

Sélysette. — Et demain les troupeaux rentreront aussi, Yssaline.

Yssaline. — Oui, petite sœur...

Sélysette. — Et demain les oiseaux chanteront aussi...

Yssaline. — Oui, petite sœur...

SÉLYSETTE. — Et demain les fleurs fleuriront aussi...

YSSALINE. — Oui, petite sœur...

SÉLYSETTE. — Pourquoi faut-il que ce soit la plus jeune...

YSSALINE. – Il n'y a plus qu'une petite ligne rouge, petite sœur.

SÉLYSETTE. — Tu as raison, il est temps.

Dans ces répliques rythmées comme des litanies funèbres se concentre toute la mélancolie de cette scène, dont le pathétique consiste bien moins dans les paroles échangées que dans les impressions secrètes qu'elles évoquent, où la pensée de la mort est partout présente, sans que le mot soit prononcé une seule fois. Les drames de Mæterlinck valent surtout par les beautés de ce genre, par le don d'extérioriser l'invisible, et d'aller chercher au fond de nos âmes les émotions qui les font frissonner.

III

Quoique les œuvres dont nous avons parlé appartiennent à deux catégories différentes et que l'inspiration de *l'Intruse* ne soit pas la même que celle de *Pelléas et Mélisande*, toutes ces pièces ont cependant un air de famille : ce qui domine l'esprit de l'auteur, c'est la fatalité mystérieuse qui est au fond de l'univers ; c'est en soulevant un coin du voile qui le cache, c'est en nous montrant dans une demi-lumière ces forces invisibles qui à notre insu se mêlent à toutes nos actions, qu'il produit ces effets

d'angoisse pathétique qui caractérisent sa manière. Or, voici que dans une œuvre nouvelle, *Monna Vanna*, il semble avoir brusquement changé de méthode : tout y est en pleine lumière, et c'est le développement d'une thèse morale qui est le fond du sujet.

La scène se passe en Italie, au quinzième siècle. Pise, assiégée par une armée florentine, va être obligée de se rendre. Le chef des Pisans, Guido Colonna, a envoyé son père Marco auprès du général ennemi, Prinzivalle, pour lui demander les conditions d'une capitulation. Voici les propositions qu'il rapporte. Prinzivalle sait que Florence, jalouse de sa gloire, a résolu sa perte, que, revenant vainqueur, il sera jeté en prison. Donc, au lieu d'achever sa victoire, il y renonce : il fera entrer le soir même dans Pise des approvisionnements et des munitions pour plusieurs mois, si Monna Vanna, la femme de Guido, vient, nue sous son manteau, passer une nuit sous sa tente. En entendant ces conditions, le rouge monte à la figure de Guido ; il rugit de colère, et il s'attend que son père va s'associer à son indignation ; mais sa stupéfaction égale sa douleur, lorsqu'il se voit abandonné par celui sur lequel il comptait.

Marco. — Il s'agit ici de milliers d'existences ; il s'agit de frères d'armes, de femmes et d'enfants. Faites ce qu'un insensé vous demande, et ce qui vous paraît monstrueux paraîtra héroïque à ceux qui survivront, et qui verront votre acte d'un œil plus apaisé et d'un regard plus juste et plus humain. Croyez-moi, rien ne vaut une vie que l'on

sauve, et toutes les vertus, tout l'idéal des hommes, tout ce qu'on nomme honneur, fidélité, que sais-je ? n'est qu'un jeu puéril en face de cela. Vous voulez rester pur dans une affreuse épreuve et la traverser en héros ; mais c'est un tort de croire que l'héroïsme n'a d'autre sommet que la mort. L'acte le plus héroïque est l'acte le plus pénible ; et la mort est souvent moins dure que la vie.

On devine que Guido n'est pas en état d'entendre ce langage ; tout son sang bouillonne à la pensée du déshonneur qui va l'atteindre dans la femme aimée ; la vision obscène qui se lève dans son imagination lui ôte tout sang-froid, et non seulement il refuse, mais il insulte le porteur du message.

Soit ! lui dit son père, mais il ne s'agit pas de vous seulement, il s'agit de tout un peuple, et en ce moment même la seigneurie de Pise délibère sur les propositions de Prinzivalle.

La fureur de Guido redouble ; mais lorsque tout s'écroule il lui reste un appui, sa confiance en sa chère Vanna. Or, la voilà qui arrive : il s'élance au-devant d'elle :

— Ne parle pas, lui dit-il, je connais ta réponse ; ou plutôt si, parle, parle à ce vieillard qui est là et qui a osé douter de toi.

Vanna (*s'approchant de Marco*). — Mon père, j'irai ce soir.

Guido croit d'abord qu'il a mal entendu ; il insiste, il comprend enfin ; il éclate alors tantôt en transports de colère, tantôt en paroles d'amour ; tantôt il menace Vanna de la tuer sur la place, tantôt il la

conjure de se rétracter. Tout est inutile, et bientôt, accablé, il la voit prendre le chemin du camp ennemi.

Acte II, la tente de Prinzivalle. Le condottiere prend ses dernières dispositions ; si Vanna doit venir, il faut que les voitures de provisions soient prêtes à partir au moment de son arrivée. Un de ses serviteurs vient lui dire un mot à l'oreille. Vanna est à la porte de la tente, et aussitôt nous la voyons entrer enveloppée dans son manteau. Les premières paroles qu'ils échangent sont brèves et entrecoupées de silences, preuve éloquente de leur émotion à tous deux.

Prinzivalle. — Vous êtes décidée ?

Vanna. — Oui.

Prinzivalle. — Faut-il vous rappeler les termes du...

Vanna. — C'est inutile, je sais.

Prinzivalle. — Vous ne regrettez pas ?

Vanna. — Fallait-il venir sans regrets ?

Prinzivalle. — Votre mari consent ?

Vanna. — Oui.

Prinzivalle. — J'entends vous laisser libre. Il en est temps encore ; voulez-vous renoncer ?

Vanna. — Non.

Prinzivalle. — Pourquoi le faites-vous ?

Vanna. — Parce qu'on meurt de faim, et qu'on mourrait demain d'une façon plus prompte.

Alors, menant Vanna à l'entrée de la tente, il fait un signe. On entend une sourde rumeur : le convoi sauveur s'ébranle pour entrer dans Pise :

Prinzivalle. — Dès ce soir, grâce à vous, Pise n'aura

plus faim. Elle devient invincible, et chantera demain dans l'ivresse de la joie et la gloire d'un triomphe que nul n'espérait plus. Cela vous suffit-il ?

VANNA. — Oui.

Il la fait asseoir sur son lit, et s'agenouillant à ses pieds, il commence, à sa stupéfaction et à la nôtre, une sorte de cantique d'amour, plein d'adoration à la fois et de regrets. Nous apprenons alors qu'il connaît Vanna depuis son enfance, et qu'à travers sa vie aventureuse il a gardé son image dans son cœur. Elle est la seule femme qu'il ait jamais aimée.

— Mais pourquoi alors n'avez-vous pas cherché à me revoir ?

— Je vous ai sue mariée à un grand seigneur, et j'ai désespéré.

A ce mot Vanna s'emporte.

— Si vous m'aviez aimée, dit-elle, vous auriez triomphé de tous les obstacles.

Prinzivalle, étonné comme nous-mêmes de cette explosion soudaine, se demande s'il a bien compris, s'il n'est pas vrai qu'elle lui rend amour pour amour. Mais non, il s'est trompé, du moins elle le lui assure, et il faut qu'elle se sente bien sûre de son pouvoir sur lui pour lui infliger cette cruelle désillusion. Mais plus elle est audacieuse, plus il se montre respectueux.

— N'ayez aucune crainte, lui dit-il, et cette main que je prenais parce que je pensais que vous alliez me croire, je n'y toucherai plus ni des doigts ni des lèvres.

Vanna sent bien cependant quelle est la force de cet amour dont elle semble douter, puisque pour passer une nuit avec elle il a tout sacrifié, son honneur et sa vie. Prinzivalle, héroïquement, veut la détromper.

— Je ne vous ai pas sacrifié ma patrie, je n'en ai point ; et de toute manière ma vie était perdue.

Ce généreux mensonge fait plus que tous ses serments pour la persuader. Et les voilà alors qui, la main dans la main, mêlent leurs confidences. Il lui demande ce qu'elle a éprouvé en entrant dans sa tente. A-t-elle eu peur ?

— Non, dès que tu m'as parlé. Mais toi, voulais-tu vraiment abuser de ma détresse ?

— Eh ! je ne savais pas ce que je voulais. Mais, quoi que j'eusse promis à l'avance, dès que je te vis, je vis en même temps que c'était impossible.

Ainsi ils prolongent leur entretien, où se mêlent les pensées amères et douces. A ce moment, un officier de Prinzivalle l'avertit qu'un commissaire de Florence est venu pour l'arrêter. Qu'il fuie sans perdre une minute ! Prinzivalle ne pense qu'à pourvoir à la sûreté de Vanna. Mais elle ne veut plus l'abandonner.

— Viens avec moi à Pise ; tu viens de la sauver, il est juste qu'elle te sauve. Viens, mon Gianello (*lui donnant un baiser sur le front*). Voici le seul baiser que je puisse te donner.

— Oh ! ma Giovanna, il passe les plus beaux que l'amour espérait.

Et tous deux se mettent en chemin.

Mais tandis que Vanna, dans une exaltation joyeuse, et Prinzivalle, cédant à la contagion de sa confiance et de son enthousiasme, vont ainsi de leur plein gré se mettre dans les mains du mari, celui-ci, pendant les longues heures de cette nuit douloureuse, n'a eu pour consolation et pour soutien que des projets de vengeance : il faut que l'homme qui l'a outragé disparaisse ; il verra ensuite s'il doit pardonner à Vanna son acte héroïque et infâme. Or la voici qui arrive, portée par le flot du peuple jusque dans le palais, et à côté d'elle un inconnu, la figure voilée.

— Quel est cet homme ?
— Mon sauveur !
— Mais qui enfin ?
— Prinzivalle.

Comment Prinzivalle est-il là ? Comment l'homme qui l'a mortellement outragé est-il venu se mettre entre ses mains ? Guido ne se donne pas le temps de le demander ; ivre de joie, il se met au balcon pour crier cette nouvelle à tout le peuple que tout à l'heure il écartait avec colère. La joie de la haine satisfaite est si violente qu'elle efface tout autre sentiment, même celui de cette souillure qu'il semblait que rien ne pût jamais laver.

Vanna souffre de cette joie nouvelle ; elle veut faire cesser cette méprise, et malgré Guido, qui l'interrompt, elle dit en quelques mots la noble conduite

de Prinzivalle, et comment elle est sortie de sa tente aussi pure qu'elle y était entrée. Si elle a cru ainsi désarmer la colère de son mari, son illusion est courte : dans le noble aveu de la vérité, Guido ne voit qu'un grossier mensonge inventé par Vanna pour sauver son complice ; il l'insulte, il la menace, il jure de perdre sur-le-champ Prinzivalle si elle n'avoue pas avoir été sa victime. Alors, pleine de mépris pour ce cœur qui ne peut comprendre la noblesse des autres, et pour qui la seule vérité est celle qui déshonore, elle crie tout à coup :

— Oui, j'ai menti ; il m'a prise, lâchement, bassement. Enchaînez-le, jetez-le dans un cachot dont j'aurai seule la clef pour pouvoir le torturer à mon aise.

Et se penchant à l'oreille de Prinzivalle :

— Tais-toi, lui dit-elle ; je t'aime, je te sauve, nous fuirons ensemble.

Alors seulement Guido est rassuré :

Guido. — Ma Vanna ! Elle sourit... Ma Vanna, réponds-moi... Je n'ai jamais douté... Maintenant, c'est fini, et tout va s'oublier dans la bonne vengeance... C'était un mauvais rêve...

Vanna. — Où est-il ? Oui, je sais... Mais donnez-moi la clef de sa prison ; il ne faut pas que d'autres...

Guido. — Les gardes vont venir. Ils te la remettront.

Vanna. — Je la veux pour moi seule, afin que je sache bien... afin que personne autre... C'était un mauvais rêve... Le beau va commencer... Le beau va commencer.

Quel est le véritable sujet de ce drame ? A en

juger par l'exposition, il n'y aurait rien de plus clair. Quels effets a produits l'étrange proposition de Prinzivalle sur ceux à qui elle s'adresse ? Quelle sera l'attitude du mari et celle de la femme ? Mais, si le sujet s'arrêtait là, la pièce serait terminée à la fin du premier acte, car dans les deux scènes avec son père, avec Vanna, Guido nous a pleinement édifiés sur ses sentiments ; quant à sa femme, si elle reste muette, sa conduite répond pour elle, et témoigne assez de son désaccord avec son mari. Sur quoi donc roulera le reste de la pièce ? S'agit-il de savoir comment Guido traitera sa femme de retour du camp de Prinzivalle ? C'est bien sur ce point, en effet, que portera le troisième acte ; mais ce qui s'est passé dans l'intervalle va en réalité transformer l'aspect du sujet. Le condottiere respecte celle qui est allée se livrer à lui ; il se montrera aussi généreux qu'on l'avait cru impitoyable ; son amour pour Vanna, au lieu de lui conseiller un lâche attentat, a fait de lui un héros. Dès lors tout l'intérêt porte sur un seul point. Cette générosité de son ennemi, Guido pourra-t-il y croire ? Aura-t-il l'âme assez grande pour concevoir la magnanimité de Prinzivalle ? Et sa confiance en sa femme sera-t-elle assez forte pour triompher de sa jalousie ? On sait qu'il sort vaincu de cette épreuve, et qu'il perd à tout jamais le cœur de sa femme, qui va à celui qui en est plus digne.

Cette épreuve, elle dure en réalité toute la pièce, et dans la pensée de l'auteur il ne s'agit d'un bout à l'autre que d'une seule chose : A quoi se recon-

naît le véritable amour ? Est-ce à la fureur égoïste et sensuelle qui ne se satisfait que dans la possession de l'objet aimé ? Ne faut-il pas réserver ce nom à un sentiment plus noble et plus pur, capable de tous les sacrifices ? A la vérité l'épreuve se présente d'abord sous une forme si cruelle et si répugnante que le cœur le plus haut serait excusable d'y succomber. Quoi ! cette chair qui fait comme partie de la mienne, quoi ! cette beauté vierge de toutes souillures, il faut l'abandonner aux yeux impurs, aux mains brutales d'un ennemi ? Celle qui m'a confié le trésor de ses pudeurs, c'est moi qui la prostituerais ! Et pourquoi ? Pour sauver mes concitoyens de la famine et de la mort ? Mais, si je ne puis les sauver qu'au prix d'un crime, y a-t-il donc un devoir qui m'oblige à le commettre ? Dans ce soulèvement de tout l'être contre la proposition monstrueuse dont il s'agit, il se mêle des éléments très divers, depuis la révolte de la chair jusqu'aux sentiments les plus sacrés, ceux qui sont le fondement même de notre vie morale. Loin d'être surpris ou scandalisés de l'indignation de Guido, nous ne lui pardonnerions pas de demeurer calme et de discuter froidement.

Et pourtant l'attitude de Guido au premier acte peut nous faire pressentir quelle sera sa conduite au troisième. Quand son père le supplie de s'immoler lui-même pour le salut de son peuple, lui dit qu'il ne peut y avoir de la honte où il y a de l'héroïsme, non seulement Guido ne cède pas à ses prières,

mais il ne comprend même pas le sens de ses paroles, où il ne voit que lâcheté et folie. Quand Vanna, toute pâle, se raidissant pour ne pas faiblir, ne répond ni à ses menaces ni à ses prières, et la tête haute prend le chemin du camp ennemi, au lieu de chercher à pénétrer le sentiment qui la fait agir, il s'enferme dans son orgueil, il se cantonne dans ses droits de mari ; Vanna est son bien, sa chose, qu'il défend contre celui qui veut la lui prendre, et la jalousie sensuelle qui le torture se confond pour lui avec l'amour. Cette âpreté, cet emportement, cette obstination, cette incapacité de sortir de lui-même et d'entrer dans les sentiments d'autrui, nous les retrouvons en lui lorsque Vanna revient en lui ramenant Prinzivalle. Il n'a qu'une seule idée, se venger ; et en regardant cet homme qui lui a pris tout ce qu'il aimait, mais qu'il tient maintenant en son pouvoir, ce n'est pas la douleur et la honte qui l'envahissent, c'est la joie, à la pensée de le faire souffrir autant qu'il a souffert lui-même. Il ne laisse pas à Vanna le temps de lui dire comment son ennemi est venu se livrer ainsi ; il accueille sans hésiter les suppositions les moins vraisemblables ; la passion l'aveugle ; il faut qu'il proclame devant tout le monde son triomphe de voir sa haine satisfaite. Il semble que, brûlant comme il l'est d'un amour tout sensuel, la vue de son adversaire devrait exciter son désespoir, évoquer le souvenir de l'acte irréparable qui a été accompli. Mais non ! la haine est plus forte que l'amour, et l'horrible pensée de Vanna dans le

lit de Prinzivalle est effacée par la certitude des tortures qu'il va infliger à son ennemi.

C'est à ce moment que Vanna vient lui dire : « Ta colère est sans objet ; tu me revois pure comme tu m'avais laissée ; cet homme n'est pas notre ennemi, c'est mon sauveur. » Quels sentiments cette réflexion va-t-elle éveiller dans le cœur de Guido ? La joie, la reconnaissance ? Tout au contraire. Cette vengeance qu'il savourait d'avance, voilà qu'on la lui enlève. Cet homme qu'il haïssait, il va donc être obligé de l'aimer ? Mais non ! c'est un piège grossier qu'on lui tend ; la générosité de Prinzivalle est invraisemblable ; c'est donc un mensonge, et un mensonge dont Vanna se fait la complice. Pourquoi ? C'est qu'elle s'est prise à aimer cet homme. Guido ne se demande pas si la supposition qu'il adopte sans hésiter est plus vraisemblable que celle qu'il rejette. La passion aveugle le domine, et, plutôt que de cesser de haïr Prinzivalle, il aime mieux envelopper Vanna dans la même haine. C'est alors que celle-ci embrasse d'un coup d'œil ce qui se passe dans le cœur de son mari ; que ce qu'elle lui avait conservé d'amour et de fidélité s'effondre sous le mépris ; que, mettant en regard la bassesse d'âme de Guido et la magnanimité de Prinzivalle, elle fait son choix entre eux : puisque Guido ne veut pas l'écouter quand elle dit vrai, elle va mentir pour se faire croire, et, en feignant de s'associer à la vengeance de son mari contre son amant, elle abjure à jamais l'amour de l'un pour se jeter dans les bras de l'autre.

Si le fond de *Monna Vanna* est une analyse des éléments ordinaires qui entrent dans la composition de l'amour, en même temps que la glorification d'un amour supérieur et vraiment idéal, il n'est pas douteux que cette étude est faite avec beaucoup de logique et de force. Au point de vue de l'art dramatique, l'œuvre est curieuse et déconcertante. Nous l'avons déjà fait remarquer, dès le début l'auteur nous engage sur une fausse piste. La proposition adressée par Prinzivalle à Guido nous donne du caractère du condottiere une fausse idée, et il faut que nous attendions le milieu du second acte pour être détrompés. Avec la scène où Prinzivalle déclare son amour à Vanna c'est une nouvelle pièce qui commence, et il est difficile de concilier le caractère de Prinzivalle tel qu'il se révèle devant nous avec la proposition monstrueuse par laquelle il s'était d'abord fait connaître. A ce défaut d'unité s'ajoutent des défauts de composition qui choquent au théâtre encore plus qu'à la lecture. Les scènes où Guido discute avec son père, puis avec Vanna, la proposition du condottiere, sont à la fois intéressantes et pénibles : le caractère de Guido y est peint avec force, mais la discussion tourne toujours dans le même cercle, et la situation est en réalité trop violente pour souffrir de longs développements. La scène de Prinzivalle et de Vanna éveille plus de surprise que d'émotion ; l'intérêt serait beaucoup plus vif si, au lieu d'éclater comme une bombe, ce coup de théâtre saisissant avait été préparé. La

grande scène du troisième acte entre Vanna et Guido est plus oratoire que dramatique : chacun des deux époux assène tour à tour sur la tête de l'autre de longues tirades auxquelles son interlocuteur ne répond que par des monosyllabes, et Prinzivalle, immobile et muet, trouve le moyen, dans une situation tragique, d'être ridicule. D'une façon générale l'analyse de l'amour, qui fait l'intérêt de la pièce, a le tort de ne pas se dégager sous nos yeux à mesure que l'action se développe ; c'est à la réflexion, et en rapprochant les diverses parties du rôle de Guido, que nous arrivons à la reconstituer. Les éléments en existent, mais l'auteur n'a pas trouvé la combinaison dramatique qui leur aurait permis de produire tout leur effet. Ainsi s'explique l'impression mélangée, confuse, incertaine, que nous laisse la pièce, malgré l'originalité de la conception, le mérite de l'étude psychologique et la distinction de la forme.

Les deux pièces que Mæterlinck nous a données depuis ne ressemblent ni à *Monna Vanna* ni à *Pelléas et Mélisande*. Dans la première, *Joyselle*, sorte de rêverie assez peu dramatique vaguement inspirée de *la Tempête*, il y a de la poésie sans doute et des scènes agréables, mais rien qui rappelle le grand modèle dont il a imprudemment évoqué le souvenir. Dans *l'Oiseau bleu*, au contraire, où il n'a prétendu écrire qu'une féerie pour les enfants, il nous a donné infiniment plus qu'il ne nous avait promis ; sa féerie n'est pas seulement une fête pour l'imagination et pour les yeux, c'est un poème exquis où nous avons

retrouvé le vrai Mæterlinck, celui qui sous les vaines apparences que nous prenons pour la réalité sait nous faire entrevoir l'âme mystérieuse des choses. Mais, si la nature de son esprit est restée la même, sa vision du monde est transformée. *L'Oiseau bleu* n'est plus comme ses anciennes pièces un cauchemar lugubre qui nous oppresse ; c'est un de ces rêves bienfaisants d'où nous nous réveillons reposés et le cœur joyeux.

Le fond en est l'optimisme, un optimisme qui n'ignore ni les misères de notre condition ni les limites et les infirmités de notre nature, mais qui estime que malgré tout la vie vaut la peine d'être vécue, pourvu que nous sachions découvrir ce qui en fait le charme et la beauté. En un sens on peut dire que le bonheur est une illusion, qu'il est semblable à cet oiseau bleu que les héros du conte, le petit Tyltyl et sa sœur Mytyl, poursuivent sans jamais l'atteindre ; mais on peut le comparer aussi à cette tourterelle que les enfants ont vue tous les jours dans la maison de leurs parents, mais dont ils ne remarquent la couleur d'un azur changeant qu'en rentrant de voyage au pays des songes ; l'oiseau bleu qu'ils ont vainement cherché dans le royaume de l'au-delà, il était sous leurs yeux, à la portée de leur main.

Parmi les douleurs humaines il n'en est guère de plus cruelle que la perte des êtres que nous aimons, et dont nous sommes séparés à jamais. Séparés ! est-ce bien sûr ? Tyltyl et Mytyl arrivent dans le pays du souvenir, et lorsque la brume qui les enveloppait

s'est dissipée, qui aperçoivent-ils devant eux assis sous l'auvent de leur cabane ? Leur grand-papa et leur grand'maman qui leur sourient en leur tendant les bras. Ils les attendaient ; car ceux que nous appelons les morts savent qu'entre eux et les vivants il n'y a pas d'abîme infranchissable. Chaque fois qu'un jour de fête, à un anniversaire, la pensée de leurs enfants et de leurs petits-enfants descend vers eux, les deux bons vieux s'éveillent de leur paisible sommeil : ils revivent un instant parmi ceux qu'ils ont quittés et qui les regrettent. A cette conception sentimentale et pieuse succède dans un autre tableau une interprétation panthéiste du mystère de la mort. Les enfants arrivent la nuit dans un cimetière : Tyltyl fait tourner dans ses doigts le diamant enchanté qui lui permet de découvrir la vérité sous les apparences. Les tombes s'entr'ouvrent ; mais ce qu'ils en voient sortir ce ne sont pas des cadavres enveloppés dans leurs suaires, c'est une floraison merveilleuse de lis sur laquelle se lèvent les premiers rayons de l'aube. Le vent murmure, les abeilles bourdonnent, les oiseaux chantent ; les deux enfants errent parmi les fleurs, cherchant la trace des tombes.

MYTYL (*cherchant dans le gazon*). — Où sont les morts?...
TYLTYL (*cherchant de même*). — Il n'y a pas de morts...

Ce sont de telles scènes qni donnent à l'œuvre sa signification et sa beauté. Sans doute Mæterlinck n'a pas toujours rencontré d'aussi heureux symboles,

et sous prétexte qu'il écrivait pour des enfants, il a laissé se glisser dans sa féerie quelques puérilités qui n'ont pas toujours l'excuse d'être amusantes. Mais c'est sur l'ensemble qu'il faut juger un ouvrage, et la dernière impression que laisse *l'Oiseau bleu* est à la fois poétique et bienfaisante. Si, comme le dit Prospero, nous sommes de l'étoffe dont sont faits les rêves, quelle forme convient mieux pour exprimer notre être et notre vie qu'une fantaisie ailée et gracieuse comme celle dont Mæterlinck vient de nous donner un modèle ? Les terreurs et les tristesses qu'il se plaisait jadis à évoquer ne sont pas moins éphémères que nos joies, et en attendant que nous soyons replongés dans ce sommeil dont nous ne sommes sortis que pour un instant, il n'est peut-être pas moins philosophique ni plus vain de goûter les beautés de la nature et la douceur des tendresses humaines que de nous donner inutilement le vertige en contemplant l'abîme qui doit tout engloutir.

LE THÉATRE DE ROSTAND

Il n'y a guère en France de nom plus populaire que celui d'Edmond Rostand. Son *Cyrano* a remporté un succès triomphal ; *l'Aiglon* est célèbre dans le monde entier, et c'est une question qui a longtemps passionné Paris, de savoir quand on jouerait *Chantecler*. Comment et pourquoi si jeune Rostand est entré dans la gloire, c'est ce que je voudrais essayer de montrer.

Son œuvre de début, les *Romanesques*, est caractéristique. Ce sont des variations charmantes sur un air connu. Cela est inspiré de Musset, et cependant cela est original. Il y a beaucoup de fraîcheur et de jeunesse, et en même temps une véritable habileté.

Le thème est le même que dans *A quoi rêvent les jeunes filles* ; il s'agit de montrer que, s'il y a dans le romanesque une poésie apparente, c'est dans la nature qu'est la poésie véritable. Mais le développement est différent : chez Musset c'est le mystère, c'est l'inconnu qui fait naître l'amour, et c'est la jalousie qui le fait grandir ; chez Rostand, ce sont les difficultés imaginaires qui séparent les deux amoureux. Sylvette et Percinet s'aiment parce qu'il leur est dé-

fendu de s'aimer, et l'amour de Sylvette s'accroît à la pensée des dangers que Percinet est censé courir pour elle. Il y a une autre différence : tout est fantaisie dans la pièce de Musset, qui ne s'est guère soucié de développer l'idée dramatique qui y était en germe ; il y a plus de logique dans la comédie de Rostand. Il s'amuse de l'action qu'il imagine, et des personnages qu'il tient au bout de ses doigts comme des *pupazzi* ; il sait pourtant où il va, et le revirement sur lequel tourne sa pièce, la brouille passagère de ses deux amoureux, et la réconciliation qui lui succède, mettent en relief l'idée sur laquelle elle est construite, la désillusion, la souffrance légère qui leur apprend à lire dans leur cœur et à y trouver l'amour vrai, épuré de la fausse poésie qu'ils y avaient mêlée d'abord.

Ce n'est pas sans raison que dès les premiers vers de sa pièce Rostand a évoqué le souvenir de Shakespeare ; nous dirions que les *Romanesques* sont une parodie de *Roméo et Juliette*, si la parodie d'une œuvre poétique ne consistait surtout à montrer ce qu'elle renferme de prose : l'œuvre de Rostand a un tout autre caractère. Elle ne vulgarise pas les amoureux qu'elle met en scène ; ils sont élégants et poétiques : mais en leur conservant toute leur grâce, elle leur ôte leur réalité ; soit qu'ils parlent, soit qu'ils agissent, nous sentons qu'il ne faut jamais les prendre au sérieux. Ni Sylvette ni Percinet n'ont de caractère; ce sont des ombres puériles et jolies qui échangent de gracieux propos ; ou bien encore ce sont de

vivants symboles de la jeunesse, qui a le délicieux pressentiment de l'amour avant d'en éprouver les joies et les souffrances. Leur histoire est le songe d'une matinée de printemps ; dans le frais décor où s'encadre leur idylle, dans ce grand jardin ombreux où chantent les rossignols, ils sont comme deux oiseaux de plus dont la voix s'élève parmi les fleurs et la verdure. Ils sont l'âme du paysage, et leur frais gazouillement s'accorde avec l'impression que la nature fait sur nous. Au lieu de reprocher au poète d'avoir réduit la peinture de leurs sentiments à si peu de chose, il faudrait plutôt y voir une vérité de plus : c'est la première éclosion de l'amour qu'il a voulu peindre, ce n'est pas son épanouissement.

Autant cette première œuvre est limpide, autant celle qui l'a suivie, *la Princesse lointaine*, est d'un idéalisme quintessencié. Que Joffroy Rudel, prince de Blaye et troubadour, se soit épris d'un violent amour pour Mélissinde, comtesse de Tripoli, sur ce que des pèlerins revenus d'Orient lui ont dit de sa beauté, c'est une légende curieuse et poétique, mais on ne voit guère comment on peut en tirer une pièce de théâtre. Et cependant on ne s'étonnera pas trop que Rostand ait tenté l'aventure, si l'on songe au double attrait que devait exercer sur lui la passion idéalement noble et extravagante du héros, la figure mystérieuse et exotique de l'héroïne, cette Mélissinde au doux nom, qui là-bas sur la rive lointaine,

dans un grand palais clair habite.

Nous voilà donc au premier acte sur la galère qui emporte Joffroy Rudel vers la princesse. Battue par la tempête, attaquée par les corsaires, elle poursuit sa route à travers la brume ; épuisés par la fatigue et la faim, les rameurs sont près de perdre courage ; et il faut que Bertrand d'Allamanon les soutienne en leur parlant de la belle Mélissinde, car ces matelots grossiers, hier à demi forbans, ont subi la contagion de l'idéal, et c'est moins l'appât du gain que l'attrait de la beauté qui les fait voguer avec leur maître vers Tripoli. Hélas ! leur pauvre maître ! s'il arrive, arrivera-t-il vivant? Exténué par la fièvre, les yeux creux et brillants, quand il essaie de chanter au son de la lyre, ses mains défaillantes peuvent à peine en toucher les cordes. Tout à coup un matelot crie : Terre ! Il se dresse, comme ressuscité; mais il retombe bientôt, et pendant que ses compagnons joyeux saluent de loin la ville blanche et le palais de Mélissinde, lui, trop faible pour être transporté à terre, se désole à la pensée qu'il ne verra pas celle qu'il est venu chercher de si loin. — Tu la verras ! dit Bertrand, je te jure qu'elle viendra. Et il saute dans une barque qui va le conduire sur la plage de Tripoli.

Tandis qu'il va vers la princesse, la princesse languit dans sa magnifique demeure, et par bonté, ou bien pour se distraire, du haut d'un escalier de porphyre jonché de lis fraîchement coupés, svelte sous sa chape dorée, elle donne audience aux pèlerins qui ont voulu la voir avant de retourner en France :

Ainsi, vous reverrez la France, gens heureux!
Ainsi vers votre nef vous croirez que s'avance
Bientôt, dans un brouillard bleuâtre, la Provence !
Je vous envie... Hélas ! je suis comme ces fleurs
Qui, naissant sous des cieux qui ne sont pas les leurs,
Et devinant au loin qu'elles ont des patries,
Peuvent sembler fleurir, mais se sentent flétries !

Dans la scène qui suit elle parle à sa confidente de l'ennui où se consume sa vie, et de la torpeur à laquelle elle s'abandonne pour essayer d'y échapper :

... J'erre aux parfums de ces lis sur dalles,
Et le rêve, m'ouvrant de vaporeux dédales,
M'oblige à peu à peu déserter le réel,
Et ma raison s'endort au bruit sempiternel,
Au bruit sempiternel des jets d'eau dans les vasques !

Fiancée par la politique à Manuel Comnène, empereur de Constantinople, son palais est une prison où elle est gardée à vue par un géant pareil à ceux des contes de fées, le terrible chevalier aux armes vertes. Pendant qu'elle parle ainsi, il vient, dit-il, prendre ses ordres, mais en réalité il lui dicte les siens : la princesse ne pourra sortir de toute la journée, il a fait doubler la garde à toutes les portes. Que se passe-t-il donc? On entend au loin sonner un cor. — Qu'est-ce? dit Mélissinde à sa confidente, qui regarde par le vitrail. — C'est un chevalier qui se présente à la première porte. On lui refuse l'entrée. Il combat. Il passe. Mélissinde, insoucieuse d'abord, mollement étendue sur ses coussins, écoute, se lève,

va regarder à son tour, se passionne pour cet inconnu qui se bat si vaillamment; elle déchire sa manche qu'elle lui jette :

Messire, frappez dru ! voici ma manche blanche !
Je vous enjoins ici d'en changer la couleur !
Défendez votre sang ! Faites couler le leur !
Et ces amit d'argent à la blancheur si pure,
Ne me le rapportez que rouge ! (*Une voix au dehors.*) —
[Je le jure !

Là-dessus le chevalier aux armes vertes sort pour défendre la dernière porte ; on entend le bruit d'une lutte terrible; la porte se rouvre; entre Bertrand d'Allamanon, l'épée au poing, blessé au front ; il jette aux pieds de la princesse sa manche empourprée :

MÉLISSINDE.

Messire ! — Ah !... qu'avez-vous à me dire?

BERTRAND.

Des vers.

Il lui récite en effet ceux que Joffroy Rudel a composés pour elle et qu'elle-même achève, car elle les sait par cœur.

Mais, épuisé par la fatigue du combat, il tombe en défaillance; on lui fait respirer un cordial, il revient à lui, et presse Mélissinde de le suivre vers la galère où son ami l'attend.

Quel ami ? — Joffroy Rudel. — Mais qui donc êtes-vous ? — Bertrand d'Allamanon, son compagnon fidèle. Suivez-moi, venez auprès de lui. — Non !

C'est ici le nœud même de l'action, ce que Rostand a dû ajouter à la légende pour en faire un drame. Bertrand et Mélissinde n'ont échangé que quelques paroles et quelques regards ; mais ils se sont compris : celui qui est aimé de la princesse, ce n'est pas ce Joffroy Rudel qui se meurt là-bas dans sa galère, son nom sur les lèvres ; c'est ce beau chevalier jeune et vaillant, qu'il a choisi pour messager. Et lui, Bertrand, n'aime-t-il pas aussi Mélissinde, tout en se défendant de l'aimer ? Et pendant qu'il la presse de le suivre auprès de son ami et de son maître, n'éprouve-t-il pas un secret plaisir à être retenu près d'elle et par elle ?

C'est la nature qui prend sa revanche. Mélissinde et Bertrand s'éveillent de leur rêve d'héroïsme platonique ; ils ne sont plus qu'un homme et une femme qui aspirent à s'étreindre. Plus la situation est simple et vulgaire, plus Rostand devait s'efforcer de la sauver en la brodant d'arabesques, en raffinant sur les sentiments des personnages, en imaginant d'ingénieuses péripéties. J'avais rêvé d'un amour sublime, dit Mélissinde ; eh bien ! je remplacerai la sublimité de la vertu par celle du crime ; j'aimerai Bertrand parce que je l'aurai rendu infâme, et parce que j'aurai à le consoler d'une trahison dont j'aurai été la cause. Elle redouble donc de tendres paroles

et d'enveloppantes caresses ; car Bertrand résiste encore :

> Non, détourne de moi ce regard de langueur !
> Ce vitrail ouvert là, sur la mer, me fait peur.

Ce qu'il craint, c'est d'apercevoir sur la galère la voile noire qu'on doit hisser pour annoncer la mort de Rudel. Ce vitrail prend dès lors un sens symbolique ; ceux qui sont heureux, dit Mélissinde,

> Ont tous cette fenêtre ouverte derrière eux,
> Et sentent tous, au froid qui leur souffle dans l'âme,
> Qu'ouverte derrière eux la fenêtre réclame !

Tantôt elle le ferme, et cherche à faire oublier à son amant la pensée qui le torture, même sous ses baisers ; tantôt, le vent ayant ouvert brusquement le vitrail, ils n'osent le refermer, comme s'ils craignaient de matérialiser ainsi leur lâcheté et leur trahison. Tout à coup une voix au dehors crie qu'on a hissé la voile noire. Comme si le mort trahi se vengeait déjà, Bertrand crie son désespoir, et maudit Mélissinde, qui se redresse, et lui répond par des paroles de colère. Est ce donc pour en venir là qu'ils ont été coupables ? Mais à ce moment Mélissinde regarde au dehors, et pousse un grand cri :

> Bertrand ! la voile est blanche !

La voile noire était celle du navire qui emportait vers Byzance le cercueil du chevalier aux armes

vertes. Dieu est bon. Rudel vit encore; je viens à toi, s'écrie Mélissinde :

Oui, je viens ! Et tu m'es à cette heure dernière
Plus cher de tout le mal que j'ai failli te faire.

Joffroy Rudel, qui pendant cette longue attente n'a eu ni découragement ni doute, qui tient sans cesse ses yeux fixés vers la rive d'où viendra la princesse, la voit arriver au dernier acte, dans son manteau d'or constellé de pierreries, debout sous le tendelet écarlate de sa galère, gracieuse et éblouissante à la fois. Les matelots crient : Noël ! en jetant leurs vestes sous ses pas. Elle s'avance, en les remerciant du geste, et se penchant vers Joffroy :

Puisque vous m'appelez, prince, je suis venue,
Et vous voyez je suis venue, ô mon ami,
Parmi les encensoirs qu'on balance, parmi
Les parfums de cyprès, de santal et de rose,
Tandis que tinte au loin la cloche de Tortose,
Et que vibrent les luths et les psaltérions,
Puisque c'est aujourd'hui que nous nous marions !

Pendant que le prince la contemple avec extase, elle passe à son doigt sa bague, lui met au cou son collier, défait ses cheveux sur lui, lui baise les yeux et les lèvres. Cependant la mort approche, Joffroy frissonne ; Mélissinde l'entoure de ses bras, et pendant qu'on récite les prières des agonisants, elle berce ses derniers instants de suaves paroles :

Vois, tu meurs d'une mort de prince et de poète,
Entre les bras rêvés ayant posé ta tête,
Dans l'amour, dans la grâce et dans la majesté ;
Tu meurs, béni de Dieu, sans l'importunité
Des sinistres objets, des cires et des fioles,
Dans des odeurs de fleurs, dans des bruits de violes,
D'une mort qui n'a rien ni de laid ni d'amer,
Et devant un coucher de soleil sur la mer !

Quand le prince a exhalé son dernier soupir : Adieu ! Bertrand, dit-elle, ici finit ma vie terrestre, je vais entrer au Carmel. — Et moi, que deviendrai-je ? — Allez combattre pour la Croix !

Pittoresque et somptueux, tenant à la fois du drame et de l'opéra, ce dernier acte couronne dignement cette œuvre où sur une noble légende l'auteur a brodé des variations élégantes et subtiles. La partie proprement dramatique n'est pas ce qui m'en plaît le mieux ; le fond assez brutal y est mal dissimulé sous les mièvreries du langage, et les sentiments y ont plus de violence que de profondeur ; mais l'ensemble est d'un vrai poète, qui au travers de ses négligences et de ses affectations rencontre souvent les expressions pittoresques et les belles rimes.

La nature du talent de Rostand, tel qu'il se montre dans *les Romanesques* et dans *la Princesse lointaine*, ne semblait pas le prédestiner à servir d'interprète à l'Évangile ; on pouvait craindre que pour traiter un sujet comme *la Samaritaine* il eût trop d'esprit et trop peu de simplicité. Il est permis de croire

qu'il en a eu conscience lui-même : s'il a passé outre, c'est peut-être la difficulté même de l'entreprise qui l'a tenté. Peut-être aussi a-t-il pensé que ces scènes évangéliques pouvaient être traitées de plus d'une manière, et que si dans ses *Pèlerins d'Emmaüs* Rembrandt a mis toute la profondeur de son génie visionnaire et mélancolique, le même sujet n'avait été pour Titien qu'une occasion de peindre de nobles figures, éclairées par la splendeur sereine d'un soir d'été.

Le premier tableau de la pièce de Rostand est d'une conception très ingénieuse. Auprès de ce puits de Jacob où Jésus doit rencontrer la Samaritaine, se rassemblent les ombres des patriarches, de Jacob, qui creusa le puits, d'Isaac son père, de son grand-père Abraham. Sortis pour un moment du Schéol,

Oasis
Où l'on dort sur les prés sans lis,
Où l'on va sous un ciel sans lune,

ils viennent poussés par une force inconnue. Quelque chose de grand va se passer là, ils en ont le pressentiment mystérieux. Autour d'eux d'autres ombres, puis d'autres encore, viennent se grouper ; ce sont leurs descendants, c'est toute la race d'Israël qui accourt pour annoncer la venue de celui qui doit réaliser son rêve. Une lueur apparaît à l'Orient ; c'est l'aube qui dissipe les fantômes ;

JACOB

Et bientôt il ne restera
Des trois ombres qui furent là

Que trois blancheurs diminuées,
Trois grandes barbes voltigeant,
Puis trois petits flocons d'argent
Qui fondront comme trois buées...

Et les ombres des bons patriarches, philosophes résignés et souriants, s'évanouissent dans la lumière matinale.

A cette agréable fantasmagorie succède une scène de trouble, de discussions pénibles, où les Samaritains échangent tantôt des lamentations, tantôt des injures. Jésus arrive avec ses disciples ; la foule les insulte. Restés seuls, le Maître leur prêche la paix et le pardon des offenses. Puis les disciples le quittent pour aller à Sichem chercher des vivres. Le soleil est ardent. Jésus, fatigué, s'est assis au bord du puits. Il aperçoit la Samaritaine, portant une urne sur sa tête :

Voici bien, ô Jacob, le geste dont tes filles
Savent, en avançant d'un pas jamais trop prompt,
Soutenir noblement l'amphore sur leur front.
Elles vont avec un sourire taciturne,
Et leur forme s'ajoute à la forme de l'urne,
Et tout leur corps n'est plus qu'un vase svelte, auquel
Le bras levé dessine une anse sur le ciel !

Vers délicieux, trop délicieux, hélas ! Est-ce Jésus qui parle, ou M. Rostand ?

Photine, la Samaritaine, arrive, fait descendre l'urne dans le puits, en chantant les chants d'amour de la Sulamite, et sans voir Jésus, jusqu'au moment où il lui adresse la parole. — Donne-moi à boire, dit

Jésus. — Eh quoi ! un Juif demande à boire à une Samaritaine ? — Si tu savais qui est celui qui te dit : donne-moi à boire, tu lui aurais toi-même demandé à boire, car il t'aurait donné de l'eau vive. C'est ainsi que s'engage le dialogue dans l'Évangile, et c'est ainsi qu'il s'engage dans Rostand. Tout le reste, l'étonnement de la Samaritaine, sa honte et son émotion lorsqu'elle voit que Jésus connaît sa vie, le nom de prophète dont elle le salue, tout cela est emprunté par le poète au texte du livre saint ; mais tandis que dans l'Évangile ce qu'il y a de vérité humaine est subordonné à la large conception religieuse qui est dans l'esprit de saint Jean, le poète a naturellement développé ce qui dans le caractère des deux personnages pouvait prêter à l'effet dramatique ; c'est donc sur le contraste entre la bonté calme et souriante du Christ et l'enthousiasme mystique et comme à demi amoureux de Photine qu'il a construit toute la fin de la scène. Passe pour Photine ! Que la dévotion d'une courtisane s'exprime par des mots d'amour, on peut l'admettre sans peine ; mais lorsque Jésus lui dit :

Je suis toujours un peu dans tous les mots d'amour,

ou bien encore :

Comme l'amour de moi vient habiter toujours
Les cœurs qu'ont préparés de terrestres amours,
Il prend ce qu'il y trouve, il se ressert des choses,
Il fait d'autres bouquets avec les mêmes roses,

nous voilà vraiment un peu trop loin du texte

sacré, et ces fadeurs mises dans la bouche de l'Homme-Dieu nous paraissent d'un goût contestable.

L'acte suivant a été composé tout entier sur cette simple phrase de l'Évangile : « Alors la femme, laissant là sa cruche, s'en alla à la ville, et dit aux gens de l'endroit : « Venez voir un homme qui m'a dit tout ce que j'ai fait ; ne serait-ce point le Messie ? Les gens sortirent de la ville et vinrent vers Jésus. » Nous sommes à Sichem, près de la porte de la ville, sur la place où se tient le marché. Tumulte joyeux, cris des vendeurs, conversations. On parle beaucoup de Photine. Tout à coup elle arrive échevelée, l'œil hagard, délirante de joie et d'enthousiasme. Elle crie à tous ce qu'elle vient de voir : le Messie est là, elle lui a parlé près du puits de Jacob. On l'accueille d'abord par des railleries et des insultes ; puis peu à peu son délire, comme une contagion, gagne une partie de ses auditeurs. Tous ceux qui sont pauvres, souffrants, opprimés, écoutent avec ravissement le message de délivrance qu'elle leur apporte. Les prêtres sont inquiets ; ils sentent que ce peuple va leur échapper. Ils font appel aux troupes romaines pour réprimer une prétendue émeute. Un centurion arrive ; il voit cette émotion populaire, il ordonne qu'on saisisse Photine, qu'on l'emmène en prison. Mais il apprend de quoi il s'agit ; quoi ! c'est de Jésus ? de ce rêveur innocent ? Celui-là ne nous porte pas ombrage. Qu'on délie cette femme ! Et, reprenant sa prédica-

tion, cette fois victorieuse, Photine emporte les dernières hésitations, et voilà toute la foule qui sur ses pas s'achemine en chantant vers le puits de Jacob.

C'est l'acte le plus original de la pièce ; vivant, dramatique, disposé avec un grand art, coupé par une péripétie émouvante, l'arrestation de Photine, se terminant dans ce grand crescendo d'enthousiasme qui triomphe de toutes les résistances, il fait un grand effet au théâtre, et même à la lecture il est d'un vif intérêt.

Le dernier est un peu vide : la conversation du Christ avec ses disciples ne peut être qu'une variante de celle du premier acte, et lorsque la Samaritaine arrive, traînant derrière elle tout un peuple en délire, cela forme un tableau pittoresque, qui à la Renaissance était mis en scène avec un art exquis ; mais ni Photine ni le Christ n'ont grand'chose de nouveau à nous dire, et malheureusement cela se termine par une traduction du *Pater*, tellement prétentieuse dans sa fausse simplicité, qu'elle ne pouvait être sauvée que par la grande artiste qui la disait avec une force merveilleuse.

On voit assez par cette analyse ce qu'il y a dans cette œuvre de mouvement, de verve, d'invention dramatique ; on voit aussi que le moindre défaut de cette pièce prétendue religieuse, c'est de n'avoir à peu près rien de religieux. Il y a des moments où elle cause aux moins dévots un certain malaise ; si ce n'est pas leurs croyances qu'elle blesse, c'est

leur goût. On s'étonne qu'un écrivain de tant d'esprit n'ait pas compris qu'il y a des sujets où il faut s'interdire d'en avoir.

Quel que fût le mérite des pièces précédentes, la représentation de *Cyrano de Bergerac*, le 28 décembre 1897, n'en fut pas moins une révélation. On n'avait pas vu un pareil triomphe depuis la première de *Hernani*. Les lettrés, comme le public, furent sous le charme. Faguet fut particulièrement enthousiaste ; il salua dans l'apparition de la pièce l'aube d'une ère nouvelle. Sarcey applaudit aux merveilleuses qualités d'homme de théâtre dont Rostand venait de faire preuve. Jules Lemaître fut le plus réservé. *Cyrano* lui parut une œuvre exquise plutôt qu'une œuvre entièrement originale ; c'est, disait-il, comme si la comédie précieuse, au bout de deux cent cinquante ans, venait de donner enfin son chef-d'œuvre ; depuis Corneille jusqu'à Victor Hugo, depuis Scarron jusqu'à Banville, beaucoup de nos poètes auraient pu revendiquer leur part dans le succès de leur heureux héritier.

Mais c'est à peine si dans l'applaudissement universel ces réserves discrètes furent entendues. Qu'importait aux spectateurs que Rostand eût puisé ici ou là tel élément de son drame, puisque ce drame leur causait un plaisir sans mélange ? Peut-être bien y eut-il dans l'accueil enthousiaste qu'ils lui faisaient une réaction contre les pièces plus ou moins psychologiques ou ibséniennes dont on les avait saturés depuis quelques années ; c'est ainsi que jadis

on avait applaudi *Lucrèce* parce qu'on s'était ennuyé aux *Burgraves*. Mais cela ne suffit pas à expliquer un succès aussi prodigieux et aussi persistant. Il faut en chercher les raisons non dans les circonstances, mais dans l'œuvre elle-même.

Je crois que la principale, c'est le choix du sujet et le caractère du héros. Il ne s'agit pas de savoir si le Cyrano de Rostand est le vrai Cyrano, celui dont M. P. Ant. Brun a étudié la vie et les écrits dans son intéressant ouvrage. Mais si l'on peut trouver que Dumas père en prend à son aise avec l histoire lorsqu'il nous représente un Richelieu ou un Mazarin de fantaisie, je ne pense pas qu'il soit juste d'adresser la même critique à Rostand. Son héros n'est pas assez illustre pour qu'un poète ne puisse sans inconvénient modifier tel ou tel trait de son caractère, à condition de lui conserver dans l'ensemble, je ne dis pas même la physionomie qui fut la sienne, mais celle que nous sommes habitués à lui prêter.

Rostand était donc dans son droit en faisant de Cyrano un amoureux ; mais la difficulté était de tirer de cet amour un développement dramatique, et c'est à quoi il a merveilleusement réussi. Cyrano est laid, d'une laideur ridicule ; si par malheur il s'avisait d'aimer et de le dire, on lui rirait au nez.

Oh ! je ne me fais pas d'illusion ! Parbleu,
Oui, quelquefois, je m'attendris, dans le soir bleu ;
J'entre en quelque jardin où l'heure se parfume ;
Avec mon pauvre grand diable de nez je hume

L'avril, — je suis des yeux, sous un rayon d'argent,
Au bras d'un cavalier, quelque femme, en songeant
Que pour marcher, à petits pas, dans de la lune,
Aussi moi j'aimerais au bras en avoir une ;
Je m'exalte, j'oublie... et j'aperçois soudain
L'ombre de mon profil sur le mur du jardin !

Il a donc cent fois rêvé, comme il le dit,

D'être un joli petit mousquetaire qui passe,

et il a été jaloux sans doute de ceux qu'il voyait passer. Mais jusqu'à présent il a su écarter ces rêves, et ses jalousies étaient trop peu précises pour être dangereuses. Or le hasard veut qu'un jour sa cousine la belle Roxane, qu'il adore sans aucun espoir, lui fasse demander un rendez-vous. Le pauvre Cyrano perd la tête : son imagination s'exalte ; Roxane aurait-elle été séduite par son esprit et par sa bravoure ? Qui sait ? Il va au rendez-vous, et Roxane, sans s'apercevoir même de l'ivresse amoureuse dont ses regards sont pleins, lui demande sa protection pour le jeune Christian de Neuvillette, qui vient d'entrer dans la compagnie des cadets dont il fait partie.

Le coup est un peu rude, et Cyrano serait excusable d'envoyer au diable Roxane et son protégé. Mais quoi ! Sera-t-il dit que, mise à l'épreuve, sa magnanimité y sera inégale, qu'il s'abandonnera à une faiblesse vulgaire, qu'il restera au-dessous de l'idéal qu'il s'est formé ? Non ! il a promis à sa cousine de protéger son amoureux, il le protégera. Christian, par bravade, le plaisante sur son nez en

présence de tous les cadets ; un autre paierait cette imprudence de sa vie ; mais, au lieu de le provoquer, Cyrano l'embrasse, l'appelle son ami, son frère. Quelle preuve pourrait-il encore lui donner de son dévouement ? C'est Christian qui la lui suggère. Il tremble à l'idée de parler à Roxane ou de lui écrire ; une Précieuse comme elle dédaignera un soldat comme lui, qui sait aimer, mais qui ne sait pas parler d'amour. Qu'à cela ne tienne ! répond Cyrano. C'est moi qui te dicterai tes lettres, qui te ferai répéter tes propos galants :

Je serai ton esprit, tu seras ma beauté.

Conception ultra romanesque, et singulièrement audacieuse, puisqu'il s'agit de transformer en une donnée dramatique, et de mettre sur la scène sans trop d'invraisemblance, le rêve que dans un moment d'exaltation a pu former l'imagination de Cyrano. C'est dans cette audace même qu'est le génie : Rostand ne s'est pas arrêté aux objections qu'on pouvait lui faire au nom du bon sens ; il a senti, avec l'instinct d'un poète, que cette conception, chimérique si l'on veut, était en même temps profondément humaine, que les spectateurs même les plus prosaïques pourraient s'intéresser au rêve de Cyrano, qu'ils suivraient avec curiosité, avec émotion peut-être, ce drame intérieur déguisé en roman d'aventures, où le héros va trouver une joie orgueilleuse et magnanime à préparer par sa supériorité même le succès de son rival.

C'était quelque chose d'avoir inventé ce thème dramatique, mais on voit assez combien le développement en était malaisé. Ce qui prouve à quel point l'auteur a le don du théâtre, c'est que ce sont ces difficultés mêmes, les objections auxquelles sa conception pouvait donner prise, qui lui ont fourni les éléments de ses principales situations. On peut se demander par exemple si Christian ne se lassera pas de jouer son rôle d'écolier stylé par Cyrano, s'il ne viendra pas un jour où il voudra essayer de traduire ses sentiments à sa maîtresse dans un langage qui soit le sien. Rostand lui a prêté en effet cette velléité d'indépendance, et c'est sur ce sujet qu'il a écrit son troisième acte. On se rappelle combien la donnée en est ingénieuse. Christian a voulu rompre sa chaîne, il a essayé de jouer seul son rôle sans l'avoir répété ; cela ne lui réussit guère ; une fois en présence de celle qu'il aime, son éloquence est en déroute, il se fait piteusement éconduire par Roxane. Désespéré, il s'adresse à Cyrano, lui demande son pardon et son appui. — Soit, mais comment faire ? Le temps te manque pour apprendre ta leçon. Eh bien ! mets-toi là sur ce banc, au pied de la fenêtre de Roxane ; et lorsqu'elle paraîtra à ton appel, caché dans l'ombre à tes côtés, je te soufflerai tes mots.

Christian obéit, et l'entretien commence dans ce style précieux qui plaît à Roxane, et qui ne tarde pas à la réconcilier avec son amoureux. Elle s'étonne cependant qu'il parle si lentement, comme s'il cherchait ses mots avec quelque peine. Cyrano comprend

que tout va se gâter, que leur ruse va être découverte. Il fait taire Christian ; puis se glissant à sa place, et déguisant légèrement sa voix, il continue le dialogue dans le même goût, mais avec une verve toute nouvelle qui enchante sa maîtresse. A ce moment la scène, qui n'avait été jusque-là qu'un piquant imbroglio, va se transformer, s'élargir, et d'un coup d'aile le poète va nous emporter dans l'azur. A mesure qu'il parle, Cyrano se sent peu à peu gagner par une émotion qu'il ne tempère, en voyant l'étonnement de Roxane, que juste assez pour ne pas sortir ouvertement de son rôle. Mais il a beau vouloir se calmer : la situation est plus forte que lui, et il a la sensation délicieuse de frôler dans l'ombre l'âme de celle qui l'écoute sans le connaître ; d'ailleurs il peut maintenant se livrer sans crainte, car Roxane a subi la contagion de son ivresse, et ce n'est plus la voix de Cyrano ni celle de Christian, c'est celle de l'amour même qui la fait palpiter :

Sens-tu mon âme, un peu, dans cette ombre, qui monte?
Oh ! mais vraiment ce soir c'est trop beau, c'est trop doux !
Je vous dis tout cela, vous m'écoutez, moi, vous !
C'est trop ! dans mon espoir même le moins modeste,
Je n'ai jamais espéré tant ! Il ne me reste
Qu'à mourir maintenant ! C'est à cause des mots
Que je dis qu'elle tremble entre les bleus rameaux !
Car vous tremblez, comme une feuille entre les feuilles !
Car tu trembles, car j'ai senti, que tu le veuilles
Ou non, le tremblement adoré de ta main
Descendre tout le long des branches du jasmin !

Je sais bien tout ce qu'on peut dire et ce qu'on a

dit au sujet de ce morceau : ce ne n'est plus Cyrano qui parle, c'est un amoureux romantique, à moins que ce ne soit le poète lui-même. Mais je sais aussi que l'on ne songe pas à faire ces critiques avant que la toile soit baissée : on est subjugué à la fois par l'intérêt de la situation et par le charme de la poésie ; que veut-on de plus ? Quand même cette admirable scène ne serait qu'un hymne à l'amour dans une belle nuit d'été, faudrait-il bouder contre le plaisir qu'elle nous cause ? Mais elle est encore autre chose, elle ne fait que traduire avec une grâce et une richesse incomparables la conception même sur laquelle repose le drame.

C'est encore cette conception qui a inspiré le quatrième acte, où Christian se fait tuer au siège d'Arras. Si Roxane vient l'y retrouver, c'est qu'elle n'a pu résister à l'éloquence passionnée de ses lettres. Je t'aimais pour ta beauté, lui dit-elle, mais maintenant, même laid, je t'aimerais encore pour la beauté et le charme de ton esprit. Elle vient sans le savoir de lui percer le cœur, et la péripétie est doublement dramatique, car en même temps que l'espérance meurt dans l'âme de Christian, elle va naître dans celle de Cyrano. C'est toi qu'elle aime, lui dit son ami, et si tu ne lui avoues pas la vérité, c'est moi qui m'en chargerai. En vain Cyrano proteste ; si c'était vrai pourtant ! Il hésite, il va parler peut-être ; mais à ce moment on vient lui dire un mot à l'oreille : Christian est mortellement blessé ; on l'apporte sur la scène, et il voit Roxane prendre sur

son cadavre la dernière lettre qu'il venait de lui écrire. Cette mort vient de sceller les lèvres de Cyrano : il se condamne à un éternel silence.

Il le rompra cependant : avant qu'il meure lui-même, Roxane apprendra la vérité de sa bouche, et la scène où se fait cette révélation n'est pas indigne des deux précédentes. Quatorze ans se sont passés. Roxane, retirée dans un couvent, portant à jamais le deuil de son bien-aimé, attend Cyrano qui vient fidèlement la voir chaque semaine, et la distrait en lui contant les nouvelles du jour. Pour la première fois il est en retard ; on le serait à moins ; il vient, en sortant de chez lui, de recevoir une pièce de bois sur la tête, et lorsqu'il se présente et qu'il feint de répondre gaiement aux gronderies de sa cousine, la pâleur de la mort est déjà sur son visage. Il veut faire bonne contenance, mais ses forces le trahissent, et il est sur le point de s'évanouir. Roxane s'inquiète. Ce n'est rien, lui dit-il, c'est ma blessure d'Arras qui me fait quelquefois souffrir. — Votre blessure ! Ah ! oui. Chacun a la sienne. La mienne est là, au cœur. Et elle lui montre le sachet où elle porte, pendue à son cou, la dernière lettre de Christian. — Cette lettre, vous m'aviez dit que vous me la feriez lire un jour. — Prenez-la. — Il commence à la lire, tout haut, ce dont Roxane s'étonne, et avec un tel accent qu'elle en est toute émue. Un lointain souvenir se lève dans sa mémoire ; quand donc a-t-elle entendu cette voix? N'était-ce pas il y a bien longtemps, par un beau soir d'été? Elle regarde

Cyrano ; la nuit est tombée, il est censé lire toujours :

Comment pouvez-vous lire à présent ? Il fait nuit.

Dans un éclair elle comprend tout, et son dévouement de jadis aux amours de Christian, et son silence magnanime depuis qu'il est mort :

Roxane

Pourquoi vous être tu pendant quatorze années,
Puisque sur cette lettre, où lui n'était pour rien,
Ces pleurs étaient de vous ?

Cyrano (*lui tendant la lettre*).

Ce sang était le sien.

Mais pourquoi donc a-t-il parlé aujourd'hui ? C'est qu'il va mourir, et qu'il a pu impunément révéler un secret qu'il va emporter dans la tombe.

Le dénouement de ce roman d'amour est aussi celui de la pièce, dont il fait l'unité et le principal intérêt. Ce serait pourtant donner une idée fausse de l'œuvre de Rostand que de la réduire à cette conception, si heureusement imaginée qu'elle puisse être. C'est au contraire la richesse et la variété de l'inspiration qui en fait la beauté. Cyrano n'est pas seulement l'amoureux chevaleresque, à demi romantique, à demi cornélien, qui trouve dans le sacrifice même de son amour une joie héroïque et une amère volupté. C'est aussi le bretteur, qui tantôt met flamberge au vent contre un vicomte mal avisé et qui improvise

une ballade tout en donnant un coup d'épée, qui tantôt défend le pauvre poète Linière contre toute une bande de coupe-jarrets. C'est l'auteur du *Voyage dans les Empires de la Lune*, l'élève de Gassendi, l'écrivain inspiré et visionnaire, qui amuse et éblouit le comte de Guiche par ses imaginations où la science se mêle à l'extravagance. C'est surtout l'homme d'esprit dont la verve inépuisable est toujours prête, soit que dans la fameuse tirade sur son nez il fasse sa propre caricature, soit qu'à son ami Le Bret, qui lui conseille de chercher des protecteurs, il réponde par une vigoureuse et fière déclaration d'indépendance.

Ces morceaux brillants dont nous venons de parler ont pour première qualité d'être dramatiques dans le vrai sens du mot, c'est-à-dire celle d'être appropriés à la fois au personnage qui les prononce et à la scène où ils sont placés. J'en dirai autant non seulement de l'admirable déclaration d'amour du troisième acte, qui n'est que le développement le plus souple, le plus riche et en même temps le plus exact d'une situation et d'un caractère, mais aussi de morceaux qui semblent être de pure poésie, par exemple ces vers qu'il adresse aux cadets devant Arras, lorsque pour les aider à oublier leur faim et leurs fatigues, Cyrano leur fait jouer de vieux airs languedociens :

Approche, Bertrandou le fifre, ancien berger ;
Du double étui de cuir tire l'un de tes fifres ;
Souffle, et joue à ce tas de goinfres et de piffres
Ces vieux airs du pays, au doux rythme obsesseur,
Dont chaque note est comme une petite sœur,

Dans lequel restent pris des sons de voix aimées,
Ces airs dont la lenteur est celle des fumées
Que le hameau natal exhale de ses toits,
Ces airs dont la musique a l'air d'être en patois !...

Ce don du théâtre que Rostand possède à un si haut degré se montre dans sa manière de dessiner de vastes ensembles et de situer ses personnages dans leur milieu. Le premier acte est une merveille de composition ; parmi ce tumulte et ce grouillement de personnages divers, comédiens, pages, bourgeois, mousquetaires, marquis, les personnages essentiels se détachent en relief, et au premier plan celui de Cyrano : autour d'une action centrale, la querelle entre Cyrano et Montfleury, se groupent les scènes qui s'y rattachent, celle du duel avec Valvert, celle où Cyrano, grondé par Le Bret, lui avoue son amour pour Roxane, enfin la scène avec la duègne, qui, lui faisant croire qu'il est aimé, l'exalte et amène cette sortie triomphale lorsque seul, escortant Linière, il va combattre les spadassins qui l'attendent à la porte de Nesle. On ne sait ce qu'il faut le plus admirer, de la clarté avec laquelle l'action se développe, du mouvement qui l'anime, ou de cette couleur qui fait revivre devant nos yeux le Paris de Louis XIII.

Le dernier acte n'est pas moins parfait dans son genre. Tandis que le début de la pièce respirait la joie de vivre, la fin en est écrite dans un ton de mélancolie discrète et pénétrante, et tous les détails s'harmonisent avec la pensée partout présente de la

mort. Ce sont les religieuses qui causent à petit bruit dans le paisible jardin du couvent ; c'est le comte de Guiche qui, se promenant lentement avec Roxane, lui parle de Christian, des passions d'autrefois maintenant éteintes, et de ces amertumes secrètes, inséparables même d'une vie heureuse et brillante comme la sienne. Puis pendant que les feuilles tombent, que la nuit vient, Cyrano fait à Roxane cette lecture de sa lettre qui est un premier aveu de son amour et un suprême adieu. La cloche tinte, appelant les religieuses à l'office du soir ; on entend dans la chapelle leurs voix se mêler à celle de l'orgue, et il semble que ce soit un chant de deuil qui s'élève pour accompagner l'âme qui va quitter la vie.

C'est ainsi que, dans les inspirations les plus diverses se montrant toujours égal à lui-même, Rostand a mérité le succès éclatant qui a accueilli sa pièce. Est-ce une raison pour l'admirer sans mesure, et lui assigner un rang auquel son auteur lui-même n'a sans doute pas prétendu ? Mais aussi faut-il lui reprocher de n'avoir pas ouvert de nouveaux horizons à l'esprit humain, et de n'être ni *Hamlet* ni *le Misanthrope* ? L'un de ces excès ne serait pas moins ridicule que l'autre, et il suffit, ce me semble, à la gloire de Rostand, d'avoir écrit la plus délicieuse comédie romanesque qui existe dans notre langue, une œuvre où l'intérêt ne languit pas un instant, où la fantaisie même a l'air de la vérité, où revit l'esprit galamment héroïque de la vieille

France, et où passe en même temps le souffle de la poésie moderne.

Un triomphe comme celui de *Cyrano* a un inconvénient : il est difficile que les ouvrages qui suivront répondent aux espérances que celui-ci a fait concevoir. C'est déjà beaucoup que, sans l'égaler, ils n'en paraissent pas trop indignes ; et Rostand doit s'estimer heureux que *l'Aiglon*, sans réussir aussi brillamment que *Cyrano*, n'ait pas trop déçu les admirateurs de son talent.

Voici comment l'aiglon, le duc de Reichstadt, parle à son confident, le chevalier de Prokesch :

. . . .

Ce n'est pas d'un poison grossier de mélodrame
Que le duc de Reichstadt se meurt ; c'est de son âme ! —
Monseigneur ! — De mon âme et de mon nom !... Ce nom
Dans lequel il y a des cloches, du canon,
Et qui tonne sans cesse, et sonne des reproches
A ma langueur, avec son canon et ses cloches !
Salves et carillons, taisez-vous !... Du poison ?
Comme si j'en avais besoin dans ma prison !

(*Il remonte vers la fenêtre.*)

Oh ! vouloir à l'histoire ajouter des chapitres,
Et puis n'être qu'un front qui se colle à des vitres !
Je tâche d'oublier, quelquefois... quelquefois
Je m'élance à cheval éperdument. Je bois
Le vent ; je ne suis plus qu'un désir d'aller vite,
De crever mon cheval et mon rêve ; j'évite
De regarder courir au loin les peupliers
Pareils à des bonnets penchés de grenadiers ;
Je vais, je ne sais plus quel est mon nom ; je hume
Avec enivrement la forte odeur d'écume,

De poussière, de cuir, de gazon écrasé ;
Enfin, vainqueur du rêve, heureux, brisé, grisé,
J'arrête mon cheval au bord d'un champ de seigle,
Lève les yeux au ciel, — et vois passer un aigle !
(*Il tombe assis, — Puis, d'une voix plus sourde.*)
Encor, si je pouvais en moi-même avoir foi !

Il semble bien que dans la destinée de ce fils d'empereur réduit à la condition d'un prisonnier, dans sa lutte contre cette destinée même, et aussi peut-être contre sa propre faiblesse, il y ait des éléments puissamment dramatiques, et on comprend qu'un poète ait été tenté par un pareil sujet. Non seulement le héros par lui-même est intéressant, et n'a qu'à se montrer pour attirer à lui toutes les sympathies, mais il est accompagné par un cortège de glorieux souvenirs, et son nom même réveille des échos d'épopée. Mais dans le drame dont il doit être le centre, tout est à imaginer, sauf le dénouement tragique, la mort du héros, et ce héros est mort à vingt ans, sans que ses actions aient pu laisser de traces dans la mémoire des hommes. La tâche de l'auteur sera double : reconstituer le milieu où a vécu son personnage, la tyrannie déclarée ou obscure qui pèse sur lui, la société où il étouffe, et le montrer lui-même essayant vainement de briser les barreaux de sa cage, et de déployer librement ses ailes.

Cette cage, c'est la cour de Vienne. Tout y est fait pour blesser le jeune prince. Pendant qu'il est rongé d'ambition impuissante et de mélancolie, autour de lui tout est joie et fêtes, et c'est sa mère Marie-Louise

qui donne l'exemple de la gaieté, et qui reproche à son fils de ne pas l'imiter. Marie-Louise est inconsciente ; mais Metternich, dont elle est la complice, sait ce qu'il veut, et poursuit son but avec une ténacité que rien ne lasse. Il veut que le fils renie la mémoire de son père, et pour cela tous les moyens lui sont bons. L'idéal serait que les choses se fissent en douceur, que sous l'influence des séductions féminines, des cœurs qui en foule s'offrent à lui, le duc de Reichstadt oubliât le passé et abdiquât ses espérances. En attendant, on lui donne une éducation abêtissante ; une spirituelle et vibrante scène du premier acte nous le montre aux prises avec ses professeurs qui lui enseignent l'histoire à leur manière, et qui lui parlent bien du traité de Presbourg, mais évitent de mentionner Austerlitz. Cette méthode, il est vrai, ne réussit guère, puisque le duc a appris en cachette ce qu'on veut lui taire et soufflette ses trop prudents précepteurs de ces noms de victoires qu'ils suppriment. Tout cela est donc insuffisant ; le grand moyen, le plus sûr, c'est encore l'espionnage, que les valets de Metternich pratiquent en perfection :

LE DUC

Mon Dieu ! Je ne suis pas prisonnier, mais... voilà :
Mais... Pas prisonnier, mais... c'est le terme ; c'est la
Formule ! Prisonnier ?... Oh ! pas une seconde !
Mais — il y a toujours autour de moi du monde.
Prisonnier ! — Croyez bien que je ne le suis pas !
Mais... s'il me plaît risquer, au fond du parc, mes pas,

fleurit tout de suite un œil sous chaque feuille.
Je ne suis certes pas prisonnier, mais... qu'on veuille
Me parler privément, sur le bois de l'huis
Pousse ce champignon : l'oreille ! — Je ne suis
Vraiment pas prisonnier, mais... qu'à cheval je sorte,
Je sens le doux honneur d'une invisible escorte...

Cependant, même dans ce cachot où l'enferme la politique autrichienne, un peu d'air et de lumière va pénétrer. On a beau filtrer l'histoire contemporaine à l'usage du prince, on n'a pas pu lui cacher que la révolution de juillet a éclaté. Il a été ému d'apprendre que la France avait repris le drapeau tricolore, il le sera plus encore lorsqu'il saura que ce drapeau, il y a des Français qui songent à lui en confier la garde : un jeune homme, un émissaire des groupes bonapartistes de Paris, est parvenu auprès de lui, guidé et protégé par sa cousine, une Bonaparte, la comtesse Camerata. Que le prince dise oui, qu'il envoie par lui un mot d'encouragement à ses partisans, il répond du succès. Mais le duc de Reichstadt hésite ; il ne se sent pas encore de force à tenter une pareille entreprise, et puis il faudrait pour le décider qu'il se sentît appelé par les masses populaires, et non pas seulement par un groupe de jeunes exaltés, qui à leur insu en faisant de la politique font surtout de la littérature. Il refuse.

Mais quelques mois se passent, et il entendra bien cette fois, comme il le désirait, la voix du peuple de France qui le sommera de revenir pour faire valoir ses droits. Parmi ces valets à la solde de la police

autrichienne qui jour et nuit l'obsèdent de leur surveillance, il s'en trouve un que la comtesse Camerata a fait entrer là par contrebande ; c'est un grognard de la vieille garde,

Jean-Pierre-Séraphin Flambeau, dit « le Flambard »,

qui, sans éveiller les soupçons de ceux qui le paient, ne songe qu'aux moyens de ramener en France le roi de Rome. Un jour il s'en ouvre à lui, et par sa belle humeur, par la verve faubourienne avec laquelle il lui conte ses campagnes du temps de l'Empire et ses misères sous la Restauration, il fait d'emblée la conquête du prince ; en l'écoutant le jeune homme prend confiance en son étoile, et la rude gaieté du vieux soldat dissipe même un instant sa mélancolie. C'est dit : ils conspireront ensemble ; ils prennent rendez-vous pour le lendemain soir, au grand bal que Metternich donne dans les jardins de Schœnbrunn.

Cette conspiration est vraiment un peu trop improvisée pour que nous puissions la prendre au sérieux : et la preuve que l'auteur ne s'y intéresse guère, c'est que pendant l'acte suivant, qui est un des plus importants de la pièce, il est surtout question d'autre chose. Le duc de Reichstadt a eu une entrevue avec son grand-père ; il a essayé de le gagner à ses projets, et il lui semblait que le vieil empereur se laissait attendrir, lorsque Metternich est intervenu, a soufflé sur ces ambitions qu'il juge puériles, a décidé François-Joseph à retirer le consentement qu'il

allait donner ; une scène violente s'en est suivie ; le duc vient de rentrer dans ses appartements. Il a dit à Flambeau que, si la conspiration tenait toujours, il lui donnerait un signal ; il pose donc sur une table, bien en évidence, le petit chapeau de son père.

C'est l'heure où Flambeau vient prendre son service de nuit ; il aperçoit le signal, et en fait un lui-même à la comtesse Camerata, qui guette dans le parc. Puis, se débarrassant de sa livrée, et prenant, parmi les reliques de la grande armée que le duc conserve pieusement, un bonnet à poil, un sabre et un fusil, il apparaît dans son uniforme de grenadier, prêt à monter la garde, comme il la monta jadis les deux nuits que Napoléon passa à Schœnbrunn. Pendant qu'il savoure sa bravade héroïque, il entend du bruit ; une porte s'ouvre ; il n'a que le temps de se réfugier dans un coin sombre ; il aperçoit Metternich qui, sous l'impression de la scène pénible qu'il vient d'avoir avec le duc de Reichstadt, va s'en expliquer avec lui et couper les ailes à ses rêves.

Metternich, à la vue du petit chapeau resté sur la table, sent se réveiller en lui le souvenir lointain, mais toujours vivant, des humiliations qu'il lui rappelle :

C'était dans ce salon qu'on faisait antichambre ;
C'était là qu'attendant qu'il sortît de sa chambre,
Princes, ducs, magyars, entassés dans un coin,
Fixaient sur toi des yeux humiliés, de loin,
Pareils à des lions respectant avec rage
Le chapeau du dompteur oublié dans la cage !

Il te posait ici !.. C'était comme aujourd'hui..
Des armes... des papiers... on croirait que c'est lui
Qui vient de le jeter, en passant, sur la carte ;
Qu'il est encore ici chez lui, ce Bonaparte,
Et qu'en me retournant, je vais, sur le seuil, là,
Revoir le grenadier montant la garde...

Machinalement il se retourne, et il aperçoit à deux pas de lui le grognard qui croise la baïonnette et dit : Qui va là ? Alors commence une scène extraordinaire, où Metternich se débat contre l'hallucination dont il se croit le jouet, où Flambeau lui-même semble oublier qu'il joue un rôle, et où, en voyant l'effet de terreur produit par le rêve qu'il évoque, il ne le distingue plus de la réalité ; si bien qu'au moment où l'on entend bouger dans la chambre voisine, aucun des deux ne sait plus si ce n'est pas l'Empereur qui va en sortir. Le duc de Reichstadt paraît.

METTERNICH (*se précipitant vers lui avec un rire nerveux*).

Ah ! ah ! c'est vous, c'est vous ! c'est vous ! c'est votre Altesse !
Ah ! que je suis heureux !

LE DUC (*ironiquement*).

D'où vient cette tendresse ?

METTERNICH

Non ! vraiment, je croyais, tant c'était réussi !
Qu'un autre allait sortir !

FLAMBEAU (*sortant du rêve auquel il s'est pris lui-même.*)

Je le croyais aussi.

Flambeau, tranquillement, enjambe la fenêtre, en rappelant tout bas au prince leur rendez-vous du lendemain, puis il s'éloigne en chantant. Metternich, demeuré seul avec le duc, lui montre le petit chapeau resté sur la table :

Vous avez le petit chapeau, mais pas la tête.

Sa haine l'a bien servi : il a touché juste ; le duc tressaille de douleur ; il s'est dit bien souvent tout bas ce que Metternich vient de lui dire tout haut. Metternich, qui le voit ému, bouleversé, insiste, et un candélabre à la main, le menant devant une glace : Regardez-vous, lui dit-il, et voyez si c'est à Napoléon que font songer ces cheveux blonds, ce regard vague et mélancolique, la moue de cette lèvre. Non ! c'est aux Habsbourgs, c'est à ces rois et à ces archiducs en proie aux sombres visions, souvent guettés par la folie. Ne voyez-vous pas leurs ombres qui accourent et qui vous reconnaissent ?....

...la glace glauque est pleine de Habsbourgs
Qui te ressemblent tous !

Le Duc (*saisissant le candélabre*).

Je casserai la glace !

Metternich

D'autres ! d'autres encore arrivent !

Le Duc

Je la casse !

Il n'en reste plus un.

METTERNICH (*se retournant avant de sortir*).

Il en reste un toujours !

Si la scène entre Metternich et le duc de Reichstadt rentre bien dans la donnée générale de l'œuvre, et traduit avec quelque emphase, mais avec vigueur, la lutte qui se livre dans le cœur du héros, il est clair que celle qui la précède ne se rattache pas étroitement à l'action, qu'elle dépasse la mesure de la vraisemblance ordinaire, et que la conception en est plus poétique peut-être que véritablement dramatique. Mais, s'il y a de la convention dans la façon dont elle est imaginée et construite, l'exécution en est remarquable : cette puissance d'illusion vraiment extraordinaire que le poète suppose chez ses personnages semble se communiquer aux spectateurs : le fantôme qu'il évoque finit presque par être pour nous comme pour eux une réalité.

L'acte suivant, c'est celui du bal où doit s'organiser définitivement la conspiration en faveur du duc. Tout ce qui est accessoire est très brillamment traité : ce qui est languissant et faible, c'est la conspiration elle-même. Rostand n'a pas l'air d'y croire, et les allées et venues de ses personnages sont plus compliquées que vraiment intéressantes. Le duc de Reichstadt est si mou, si hésitant, si préoccupé de vingt pensées différentes à côté de celle qui devrait l'absorber tout entier, que nous pressentons l'issue malheureuse de l'entreprise où il s'est embarqué, et qui va en effet échouer lamentablement.

Le lendemain matin nous sommes à Wagram ; c'est là que le prince a donné rendez-vous au petit groupe de compagnons qui doivent le suivre en France. Le jour se lève : on le presse de monter à cheval, mais il vient d'apprendre que la comtesse Camerata, qui s'est exposée pour protéger sa fuite, est en danger ; il ne veut pas partir avant d'être sûr qu'elle est sauvée. Un instant après il la voit arriver. mais il a perdu un temps précieux ; voilà les policiers autrichiens qui accourent à leur tour, le prince et ses amis sont cernés ; tout est perdu. Flambeau ne veut pas tomber vivant entre les mains des Autrichiens ; un coup de couteau qu'il se donne en plein cœur l'abat, râlant déjà, aux pieds du duc ; celui-ci fait signe aux agents de se retirer ; il reste seul avec le vieux soldat.

Il ne semble pas que la situation prête à un développement dramatique ; entre le jeune prince et le grognard qui meurt à son service il y avait lieu à une scène pathétique sans doute, mais simple et brève, et dont la sobriété même aurait ajouté à l'effet. Mais ce n'est pas la réalité que Rostand a prétendu mettre sous nos yeux, c'est une vision tragique et grandiose qu'il a voulu évoquer devant notre imagination. Le prince se penche sur le mourant, dont les yeux déjà vagues semblent sur le point de se fermer : Nous sommes à Wagram, lui dit-il, entends-tu le bruit de la bataille autour de nous ? Et, par un artifice analogue à celui dont il a usé au troisième acte, lui suggérant l'oubli des

vingt-deux années écoulées, il lui fait revivre toutes les péripéties de l'action à laquelle il assista jadis ; le grognard croit entendre les canons qui tonnent au loin, voir la cavalerie qui enfonce les bataillons autrichiens ; au moment où il dit : c'est la victoire ! sa tête retombe ; il râle, et dans un dernier hoquet il crie : à boire !... je meurs !...

Alors cette suggestion que le duc essayait de produire chez le vieux soldat pour lui adoucir la mort en l'ennoblissant, voilà qu'elle l'envahit lui-même avec une puissance irrésistible. Il croit être à Wagram le soir de la bataille, et cette plainte de Flambeau expirant : à boire !... je meurs !... il croit l'entendre, répétée par mille échos, dans la plaine immense. De toutes parts s'élèvent les râles des mourants, les gémissements prolongés et lugubres des blessés. Il veut fuir pour échapper à cette obsession ; mais à chaque pas il lui semble qu'il enjambe un cadavre, qu'il marche sur des moignons sanglants : grâce ! crie-t-il enfin à ces ombres vengeresses, grâce ! vos yeux me regardent, vos bouches vont s'ouvrir ; qu'allez-vous crier ? Toutes les voix lui répondent : Vive l'Empereur ! — Merci ! s'écrie-t-il, vous pardonnez au père parce qu'il vous a donné la gloire, et au fils parce qu'il va mourir à son tour, comme une victime expiatoire. Comme s'il avait exorcisé les visions funèbres, il entend maintenant non plus des hurlements de douleur et des malédictions, mais les tambours qui battent la charge, tout le tumulte joyeux

et terrible de la victoire qui approche ; lui-même il s'élance, l'épée nue. Dans le jour levant qui frappe ses yeux il aperçoit des uniformes autrichiens ; il crie : En avant! il se précipite, un officier l'arrête :

Prince, que faites-vous ? c'est votre régiment !

Ramené à la réalité par cette brusque secousse, il prend la tête de ses troupes, et leur adresse les commandements réglementaires.

Cette scène étrange fait plus d'effet à la lecture, où notre imagination peut prendre librement son essor, qu'au théâtre, où les moyens mêmes qu'on emploie pour aider à l'illusion l'empêchent de se produire. Une toile de fond qui s'agite, des ombres qui passent, des figurants qui crient dans la coulisse, rien de tout cela n'est propre à faire naître en nous cette vision épique que le poète a conçue, mais que la nature des choses ne lui permettait pas de réaliser sur la scène. Le dernier acte au contraire est d'un grand effet, parce que les moyens dramatiques sont parfaitement appropriés à l'idée que l'auteur veut traduire. Le duc de Reichstadt va mourir, et suivant les traditions de la cour de Vienne il doit recevoir le viatique en présence de toute la famille impériale. Par une fraude pieuse, pour ne pas l'attrister par la pensée de la mort si prochaine, il est convenu que les princes et les personnages officiels se tiendront dans une chambre voisine de celle où il entend la messe, et qu'au moment de la commu-

nion la porte s'entr'ouvrira une minute, afin que les rites soient respectés. Mais dans cet instant si court un sanglot échappé à une jeune femme fait retourner le prince; il comprend tout; rentré dans sa chambre, on l'étend sur le petit lit de camp ou son père a dormi jadis; il a fait placer à côté le magnifique berceau que la Ville de Paris donna autrefois au roi de Rome, et ainsi entouré de ses plus chers souvenirs, tantôt se faisant chanter de vieilles chansons de France, tantôt se faisant lire le récit officiel de son baptême à Notre-Dame, pendant que sa mère pleure auprès de lui, il entre dans son dernier sommeil. Il a voulu mourir prince français ; ce dernier vœu ne sera pas exaucé ; dès qu'il est mort, Metternich dit de sa voix impassible :

Vous lui remettrez son uniforme blanc.

Œuvre remarquable à coup sûr, où les dons dramatiques de l'auteur nous frappent dans mainte scène, et où se retrouve partout sa merveilleuse habileté à écrire en vers. Elle est trop longue, non seulement parce qu'elle dépasse les proportions ordinaires, mais parce que, toute remplie qu'elle est d'épisodes brillants et de scènes à effet, elle laisse une certaine impression de vide et de monotonie. Rostand a beau faire, il ne peut empêcher que sous des formes variées ce soit toujours la même situation qu'il nous présente. Il s'est fait illusion à lui-même lorsqu'il a donné aux différents tableaux de sa pièce ces titres ingénieux : Les ailes qui pous-

sent — Les ailes qui battent — Les ailes qui s'ouvrent — Les ailes meurtries — Les ailes brisées — Les ailes fermées. Il semblerait que la pièce est construite sur une double gradation, ascendante puis descendante, qu'après s'être insensiblement épanoui et ouvert à l'espérance, le cœur de son héros se soit flétri sous le souffle du malheur. Mais en réalité ce n'est pas ainsi que les choses se passent : d'un bout de la pièce à l'autre nous avons l'impression que le duc lutte en vain contre sa destinée, que pour vaincre les obstacles auxquels il se heurte il lui faudrait non seulement des appuis qui lui manquent, mais une vigueur physique, morale, intellectuelle, qu'il n'a pas. Il a des velléités, non une volonté, et il subit sans cesse celle de Metternich tout en se révoltant contre elle. Lui-même il a conscience de sa faiblesse ; mais, au lieu de l'aider à en triompher, cette clairvoyance passagère ne lui sert qu'à s'y enliser davantage. Je ne dis pas qu'il n'y ait pas dans cette peinture un véritable intérêt psychologique ; mais cet intérêt s'épuise assez vite, et il ne suffit pas à soutenir et à vivifier les six actes que Rostand a écrits sur cette donnée. Il en a eu lui-même le sentiment, et il a entouré l'action principale, cette conspiration dont on parle toujours et qui n'aboutit jamais, de scènes épisodiques dont quelques-unes sont d'une exécution très brillante et d'un grand effet. Mais si elles nous frappent, si elles nous émeuvent, elles ne peuvent tenir lieu d'un drame qui n'existe pas. Ce n'est pas la faute de

Rostand, c'est celle du sujet qu'il a choisi, et qui peut séduire un poète, mais qui lui ménage des déceptions. Un écrivain moins remarquablement doué que lui pour le théâtre y aurait échoué misérablement ; c'est merveille qu'à force de talent il nous ait souvent fait illusion ; si sa pièce n'a ni la progression ni l'intérêt nécessaires à une œuvre dramatique, elle laisse du moins dans notre imagination le souvenir d'une figure noble et mélancolique, enveloppée dans une éclatante poésie.

Entre la représentation de l'*Aiglon* et celle de *Chantecler* dix années se sont écoulées pendant lesquelles l'auteur, dans sa maison de Cambo, a vécu en face de la nature : que la nature joue un grand rôle dans son nouvel ouvrage, on ne saurait donc s'en étonner. S'il faut en croire des journalistes qui se disent bien informés, c'est en regardant par une belle après-midi ensoleillée une cour de ferme comme celle qu'il décrit dans le premier acte de sa pièce, que Rostand aurait conçu l'idée de son *Chantecler*. Pourquoi pas, après tout ? Mais il reste à expliquer comment une impression qui aurait pu être passagère et stérile est devenue, dans l'imagination d'un poète, le germe d'une œuvre vivante et belle. On peut bien supposer que c'est le désordre pittoresque de la basse-cour qui a d'abord frappé l'auteur : la meule de paille et le tas de fumier, les poules qui picorent, les canards qui se dandinent, le dindon qui s'avance majestueusement, le merle qui siffle dans sa cage, le vieux chien de garde qui dort dans

sa niche. Ces détails qui se sont gravés dans son esprit fourniront le cadre de son poème ; mais il y manque encore ce qui en fera l'intérêt et la vie, la figure triomphante du coq, de ce Chantecler qui a si justement donné son nom à la pièce.

Chantecler est un personnage à moitié vu, à moitié rêvé. Voici comment le pigeon, au premier acte, exprime l'enthousiasme que lui cause son apparition :

Je vois, sous un cimier qui tremble,
Venir le Chevalier superbe de l'Eté,
Qui pour se draper d'or semble avoir emprunté
A quelque char du soir où la moisson vacille
Sa cape, qu'il retrousse avec une faucille !

Ainsi Chantecler est beau ; mais ce n'est pas à sa beauté seule qu'il doit son prestige. Il n'est pas seulement le maître adoré et redouté de la basse-cour, le sultan dont les poules se disputent les faveurs ; il est surtout celui dont le chant a le privilège mystérieux d'éveiller l'aurore. C'est là qu'est l'invention essentielle de Rostand, celle qui lui a permis de grandir et d'idéaliser son personnage sans trop blesser la vraisemblance. Chantecler est bien toujours un coq : c'est par des *cô*... langoureux qu'il traduit ses ardeurs amoureuses, et c'est par un *cocorico* ! sonore qu'il annonce le lever du jour ; mais en même temps c'est le héros, celui qui s'impose à la foule, le dominateur qu'elle aime alors même qu'il la rudoie, le sauveur à qui d'instinct elle fait appel à l'heure du danger. C'est aussi le voyant, le poète, le

chantre inspiré du soleil magnifique et bienfaisant. Enfin c'est l'apôtre qui prêche son peuple de parole et d'exemple, qui gourmande sa faiblesse, et qui, lui communiquant sa foi et son ardeur, l'entraîne de gré ou de force vers l'idéal qu'il a pour mission d'annoncer et de faire naître.

Tout cela chez un coq ? eh ! oui, chez un coq, et cette réunion de dons merveilleux, qui serait invraisemblable chez un homme, cesse de l'être chez ce Chantecler symbolique et triomphal, éclos de l'imagination de Rostand. La vraie difficulté n'était pas d'inventer ce héros extraordinaire, qui aux instincts de l'animalité allie une noblesse et une grandeur plus qu'humaines ; c'était de le rendre vivant, d'en faire le centre d'une action qui pût nous intéresser. Il fallait donc qu'il fût assez différent de nous pour piquer notre curiosité et dépayser notre imagination, et qu'il nous ressemblât assez pour que nous pussions entrer dans ses idées et dans ses sentiments. L'exemple de La Fontaine et celui d'Aristophane prouvent, il est vrai, que le problème n'est pas insoluble, mais non pas qu'il soit facile à résoudre, car personne après ces deux grands poètes n'a retrouvé leur secret. D'ailleurs Rostand ne pouvait songer à imiter ni La Fontaine, qui a écrit sous forme narrative et non sous forme dramatique, ni Aristophane dont les *Oiseaux* sont essentiellement une satire, non une tragi-comédie lyrique comme celle que voulait composer l'auteur de *Chantecler*.

La fable qu'il a imaginée est très simple, et bien

des hommes peuvent retrouver l'essentiel de leur propre histoire dans celle de son héros. Tout sourit à Chantecler; fier de sa beauté, de l'amour qu'il inspire, de la haute mission qui lui a été assignée de réveiller le jour, il s'épanouit dans un bonheur exempt d'égoïsme, dans un orgueil qui n'a rien de malfaisant. L'ironie du merle, ce siffleur éternel qui n'envisage jamais les hommes et les choses que par leurs vilains côtés, ne trouble pas son joyeux optimisme ; il sourit, il dédaigne, et il passe. Lui qui ne hait personne, il ne soupçonne pas qu'on le haïsse ; cependant les ennemis ne lui manquent pas : depuis les oiseaux de nuit qui lui en veulent de faire lever le soleil, jusqu'au dindon qui, l'ayant connu petit poussin, ne peut s'habituer à voir en lui un rival heureux, le véritable roi de la basse-cour, il a contre lui la coalition de tous les envieux, de tous les ratés, de tous les êtres ténébreux et vils qu'offusquent la lumière, la gloire et le génie.

Ce qui pour l'homme supérieur est vraiment redoutable, ce n'est pas la conspiration de ceux qui le jalousent et qui tâchent de lui nuire, ce sont les séductions de la femme et celles du monde. Chantecler n'échappera pas à la destinée commune. Il viendra un jour où il cherchera d'autres émotions et d'autres succès que ceux qu'il trouvait dans son humble royaume. Pour plaire à celle qui désormais existe seule pour lui, tantôt il la suivra dans le monde, tout en sachant qu'il n'y rencontrera qu'hostilité et qu'il y subira jusqu'à la nausée le dégoût de

la médiocrité prétentieuse; tantôt il s'isolera avec elle dans la solitude, non pas la solitude féconde où l'artiste retrempe son esprit et ses forces, mais la solitude amollissante, conseillère d'égoïsme, où, sous l'influence de celle qui veut qu'il soit tout à elle, il se sentira glisser vers l'abdication de lui-même, le renoncement à la tâche sacrée pour laquelle il a vécu jusqu'alors. Il s'endort à l'heure où il devrait veiller, et son amante lui fait ironiquement remarquer que le soleil s'est levé sans lui. Mais la douleur, l'humiliation qu'il éprouve, lui rendent tout à coup son énergie perdue. Soit ! il est déchu de son orgueil, il a perdu ses illusions, mais le devoir lui reste ; il retournera dans cette vieille basse-cour qu'il a eu l'ingratitude d'abandonner, et s'il ne se croit plus celui qui fait lever le jour, il n'en continuera pas moins de remplir vaillamment sa tâche, de lancer chaque matin ces *cocorico* ! précurseurs de la lumière qui annoncent aux habitants de la ferme qu'il est temps de se remettre à l'ouvrage.

Tel est le schéma de la pièce ; il nous reste à voir ce qu'est la pièce elle-même.

Premier acte. Une cour de ferme vers la fin d'une belle après-midi. Poules, poulets, se promenant ou montant et descendant la petite échelle du poulailler. Poussins, canards, dindons, etc. Le merle dans sa cage, qui est suspendue parmi les glycines ; le chat endormi sur le mur, le chien dans sa niche. Seul, Chantecler n'est pas là ; un pigeon voyageur arrive, qui ne l'a jamais vu et qui voudrait le connaître.

LE PIGEON

C'est que nous l'admirons !

LA POULE BLANCHE

Tout le monde l'admire !

LE PIGEON

Et j'ai promis à ma pigeonne de lui dire
Comment il est.

LA POULE BLANCHE (*tout en picorant*).

Superbe, on ne peut le nier.

LE PIGEON

Nous l'entendons chanter de notre pigeonnier !
C'est celui dont le chant tient plus au paysage
Qu'à la pente d'un mont la blancheur d'un village,
Car toujours au lointain sa voix se mêle un peu ;
C'est celui dont le cri perce l'horizon bleu
Comme une aiguille d'or qui toujours enfilée
Coudrait au bord du ciel le bord de la vallée.
C'est le coq !

Bientôt un *cocorico!* retentit ; et Chantecler paraît au haut du mur, d'où il descend lentement par un tas de foin, superbe, inspiré, égrenant les strophes de ce fameux hymne au soleil, air de bravoure écrit pour la voix généreuse de Coquelin. Mouvement dans la basse-cour. Le coq, qui a jeté autour de lui le coup d'œil du maître, rappelle tout le monde à son devoir, envoie les paresseux faire leur ouvrage, donne des conseils à ses poules.

Vous, mes Poules, soyez pleines de soins touchants,
Pour ces fleurs dont le crime est de pousser aux champs.

La carotte sauvage a le droit d'être belle :
Si sur la plate-forme exquise d'une ombelle
Marche un insecte rouge et pointillé de noir,
Cueillez le promeneur, mais non le promenoir.
Les fleurs d'un même champ sont des sœurs, ce me semble,
Qui doivent sous la faux tomber toutes ensemble...

Pendant qu'il parcourt son domaine en savourant la joie de vivre, il entend un aboiement sorti de la niche du chien : c'est son vieil ami Patou qui lui crie :

Prends garde, Chantecler !

A quoi faut-il qu'il prenne garde ? Quels sont les dangers qui le menacent ? Il y en a deux, lui dit Patou, le raisonneur de la pièce. Le premier, le voici ! et il lui montre le merle qui siffle dans sa cage. C'est l'ironie systématique, c'est la blague, pour laquelle on a tort de se montrer indulgent, car elle est l'ennemie née de la vertu, qu'elle ne peut comprendre, et du génie qu'elle se plaît à rabaisser. L'autre fléau, c'est le monde, où règne le paon, c'est-à-dire le grand homme en toc qui étale sa nullité prétentieuse dans le salon de la pintade. J'ai bien peur, dit Patou, qui connaît le faible de Chantecler, que quelque poule dont tu te seras coiffé ne t'y fasse aller un de ces jours.

A ce moment on entend des coups de fusil ; on voit une poule faisane voler à tire d'aile par-dessus le mur, et tomber, affolée, épuisée, dans la cour, en criant : cachez-moi ! A peine le bon Patou a-t-il eu

le temps de lui donner asile dans sa niche que Briffaut, le chien de chasse, arrive reniflant, féroce, acharné à sa proie. Il interroge ; mis en défaut par les fausses indications qu'on lui donne, entendant d'ailleurs le sifflet de son maître qui le rappelle, il disparaît. La faisane peut alors sortir de son refuge, et étaler son plumage éblouissant devant Chantecler, qui, elle le voit bien, est déjà sous le charme. Pendant que le merle va annoncer à la pintade l'arrivée de la noble étrangère, qui sera l'ornement et l'attrait de sa prochaine réception, un roman d'amour s'ébauche entre la faisane et Chantecler, l'une, demi-aventurière, demi-princesse, avec le prestige de sa race et celui des horizons lointains, des forêts où elle a promené sa vie nomade, l'autre, simple coq de basse-cour, mais fier de son génie et du mystérieux privilège de son chant. La faisane, un peu dédaigneuse d'abord pour cette humble cour de ferme, où il règne et dont il lui fait les honneurs, finit par comprendre en l'entendant que la beauté n'est pas seulement dans les choses, mais dans l'âme capable de les sentir :

La faisane (*songeuse*).

On sent que vous avez une âme !... mais une âme
Se forme donc loin de la vie et de son drame,
Derrière un mur de ferme où sommeille un matou?

Chantecler

Quand on sait regarder et souffrir, on sait tout.
Dans une mort d'insecte on voit tous les désastres.
Un rond d'azur suffit pour voir passer les astres...

Cependant le jour baisse, et tandis que la pintade accourt, s'empresse auprès de la faisane, l'invite à sa réception du lendemain, Chantecler, grimpant sur l'échelle du poulailler, et passant en revue ses sujets, poules, poussins, canards, assigne à chacun sa place pour la nuit. Tous dorment bientôt, les poules, le chien, Chantecler, et la faisane elle-même dans la niche de Patou. Dans l'ombre qui grandit on voit s'allumer deux yeux verts, ceux du chat, et six yeux d'or, ceux de trois chats-huants : ils viennent annoncer le rendez-vous que se sont donné dans la forêt prochaine tous les ennemis du coq. Au bruit Chantecler s'est éveillé : Tu n'as rien entendu ? dit-il au merle. — Si ! c'est un complot contre toi ! — Blagueur ! et il rentre dans le poulailler. J'irai voir en amateur, se dit le merle, et la faisane, qui s'est réveillée à son tour, entendant les cris de haine des ennemis de Chantecler, soupire en sortant lentement de sa niche : « Je commence à l'aimer ! »

Second acte. Nuit profonde. Réunion de tous les oiseaux de nuit qui ont juré la mort de Chantecler ; le chat est accroupi sur l'herbe ; le merle sautille sur un fagot. Le grand-duc, perché sur un tronc d'arbre, préside l'assemblée ; le chat-huant, ses yeux de phosphore grands ouverts, fait l'appel, et à chaque nom qu'il lance on voit s'ouvrir dans la nuit deux grands yeux ronds et lumineux.

L'appel fait, les oiseaux nocturnes entonnent un chœur coupé de battements d'ailes et de longs cris dans la nuit :

Vive la nuit souple et benoîte
Où nous volons d'une aile en ouate,
    Où, quand tout dort,
Grâce au mutisme de notre aile
La perdrix n'entend pas sur elle
    Venir la mort !

Puis on en vient à l'objet de la réunion : comment en finir avec ce coq de malheur, dont le cri les met en fuite avec les ténèbres ? Pendant qu'ils se consument dans leur haine impuissante, l'un d'eux, le scops, leur suggère le moyen qu'ils ont cherché en vain : à la réception de la pintade il doit y avoir un défilé des coqs les plus extraordinaires, parmi eux le célèbre Pile Blanc qui porte des rasoirs à ses pattes, et à qui nul coq n'a pu résister ni en Flandre ni en Angleterre. Chantecler ira à la réception; provoqué par ce spadassin, il est trop brave pour reculer, et dès lors il est perdu.

Pendant qu'ils se réjouissent de la perte désormais certaine de leur ennemi, on entend au loin : Cocorico ! C'est Chantecler, et les nocturnes, effrayés, clignotant des yeux, comme s'ils les sentaient déjà blessés par la lumière, se dispersent dans la nuit. Le merle, un peu ahuri, reste maître du champ de bataille. Survient la faisane, morte de peur ; elle interroge le merle sur le complot dont il a été témoin. Le complot ! rien de sérieux. — Mais ne faut-il pas prévenir Chantecler ? — A quoi bon ? Les choses s'arrangeront toutes seules ; laissons

faire. Et il disparaît derrière les pots de fleurs, pendant que Chantecler arrive.

La faisane lui dissimule l'émotion qu'elle éprouve ; elle lui demande d'un ton boudeur et câlin s'il viendra chez la pintade, et comme il finit naturellement par dire oui, elle veut s'assurer par une preuve décisive de l'empire qu'elle exerce, elle le prie de lui révéler le secret qu'il a toujours jalousement gardé, celui de son chant. Il résiste d'abord, mais elle sent bien qu'il finira par céder, ne fût-ce que pour se montrer dans toute sa gloire aux yeux de la bien-aimée. Et il cède en effet :

Je ne chante jamais que lorsque mes huit griffes
Ont trouvé, sarclant l'herbe et chassant les cailloux,
La place où je parviens jusqu'au tuf noir et doux !
Alors, mis en contact avec la bonne terre,
Je chante !... et c'est déjà la moitié du mystère,
Faisane, la moitié du secret de mon chant...
Qui n'est pas de ces chants qu'on chante en les cherchant,
Mais qu'on reçoit du sol natal, comme une sève !
Et l'heure où cette sève en moi surtout s'élève,
L'heure où j'ai du génie enfin, où j'en suis sûr,
C'est l'heure où l'aube hésite au bord du ciel obscur.
Alors, plein d'un frisson de feuilles et de tiges
Qui se prolonge jusqu'au bout de mes rémiges,
Je me sens nécessaire, et j'accentue encor
Ma cambrure de trompe et ma courbe de cor :
La terre parle en moi comme dans une conque ;
Et je deviens, cessant d'être un oiseau quelconque,
Le porte-voix en quelque sorte officiel
Par quoi le cri du sol s'échappe vers le ciel !

Puis, s'exaltant à la pensée de la grande œuvre

qu'il accomplit chaque matin en rendant le soleil à tant d'êtres qui soupirent après sa venue, balayant avec un dédain superbe les objections timides que hasarde la faisane au sujet de sa toute puissance : Tiens, lui dit-il enfin, c'est assez parler, tu vas me voir agir, et tirer la terre de son sommeil. Et à mesure qu'au loin les étoiles s'éteignent, que les arbres se dorent aux premiers feux du jour, en proie à une illusion poétique et grandiose qui peu à peu se communique à sa compagne, il lui semble que ce sont les *cocorico !* qu'il pousse à perdre haleine qui évoquent de l'ombre cette féerie des couleurs et des lignes, puis les bruits du matin, l'*Angelus* qui tinte au clocher voisin, les faux des moissonneurs qu'il entend aiguiser au fond de la vallée. Admirable scène, d'un rythme souple et varié qui scande et renouvelle sans cesse les inspirations de la plus fraîche poésie !

A cette scène d'une si belle envolée lyrique en succède une d'un caractère tout différent. Pendant que la faisane s'éclipse, ne pouvant résister à la tentation d'aller se montrer au jour de la pintade, le merle sort d'un pot de fleurs où il s'était blotti pendant que les deux amants se livraient à leurs poétiques effusions. Bravo ! crie-t-il à Chantecler ; mes compliments ! tu es de première force. Chantecler, interloqué d'abord, finit par comprendre : dans cette lutte qu'il vient de livrer pour la lumière, et où il a mis toute son âme avec toutes ses forces, le merle n'a vu qu'une comédie supérieurement jouée :

... Tous les don Juan près de toi sont des ânes :
Faire lever le jour pour lever des faisanes !...

En vain le coq essaie de le convaincre, de lui faire sentir que cet effort sublime pour éveiller le soleil c'est la seule raison qu'il ait de vivre ; le merle ne lui répond que par de nouvelles pasquinades. Alors Chantecler indigné, mais maître de lui-même, avise le pot de fleurs où le merle a passé la nuit.

CHANTECLER

Vous ne teniez
Pas dans ce pot ?

LE MERLE

Mais si !

CHANTECLER

Comment ?

LE MERLE (*rentrant vivement dans le pot*).

Je réitère.
(*Il passe son bec par le trou qui est au fond.*)
Par ce petit trou noir je regardais...

CHANTECLER.

La terre ?
Tiens ! regarde le ciel par un petit trou bleu !
(*Et d'un coup d'aile il rabat le pot sur le merle.*)
Car vous fuyez l'azur, empotés ! mais on peut,
Pour vous forcer d'en voir au moins une rondelle,
Retourner votre pot, quelquefois, d'un coup d'aile !

Ceux qui ont assisté à la première de *Chantecler*

disent qu'à la fin de ce second acte le succès paraissait assuré, mais que le troisième, l'acte de la Pintade, faillit tout compromettre. Il semble bien qu'avec son expérience et son instinct du théâtre, Rostand ait dû pressentir à quels obstacles, probablement insurmontables, il allait se heurter. D'une façon générale, sa pièce ne brille pas par la vraisemblance ; il faut que les spectateurs aient une imagination singulièrement complaisante pour admettre ces personnages qui ne sont ni des animaux ni des hommes ou qui, si l'on veut, sont à la fois l'un et l'autre. Cela peut encore passer lorsqu'il s'agit de sentiments simples et peints à grands traits, comme l'amour, la jalousie, l'orgueil, la colère, tels que nous les voyons représentés dans les deux premiers actes. Mais le *five o'clock* de la Pintade ! Mais ce salon qui est un jardin potager ! Ces coqs de tous les plumages qui figurent des messieurs en habit noir ! Ces cigales, ou ces tsigales, qui sont des tziganes ! Comment l'auteur a-t-il pu s'imaginer que nous prendrions plaisir à un jeu d'esprit aussi puéril ?

Je sais bien que ce malencontreux troisième acte était une partie essentielle du plan de *Chantecler* tel que Rostand l'avait conçu. Il fallait que son héros suivît la faisane dans le monde, comme Alceste y suit Célimène ; il fallait qu'il s'exposât aux railleries et aux insultes dont il ira se consoler dans la solitude ; il fallait surtout qu'il vînt braver le Pile Blanc, son adversaire, qui s'est flatté de lui faire peur. Mais Rostand avait encore une autre idée ; à son drame il

a voulu coudre une satire des salons littéraires ; il a essayé de récrire, avec d'autres procédés que Pailleron, *le Monde où l'on s'ennuie*. S'il a échoué, est-ce comme on l'a dit, parce que cette satire manquait d'actualité, parce que les ridicules qu'il a raillés sont ceux d'il y a dix ans plutôt que ceux d'aujourd'hui ? S'il en était ainsi, Rostand pourrait espérer que l'avenir le dédommagera de ses déboires présents, car quel est l'historien de la vie mondaine qui pourra démêler dans trente ans quelles nuances exactes distinguent un salon de 1900 d'un salon de 1910 ? Mais j'ai bien peur que ce qui a déplu à nos contemporains n'amuse pas davantage nos descendants. Quoiqu'on ait pratiqué dès à présent dans ce troisième acte de larges coupures, le défilé des coqs paraît encore terriblement long, et l'habileté prestigieuse de l'auteur à jongler avec les rimes ne suffit pas à dissimuler le manque d'intérêt.

Il se ranime, il est vrai, lorsque paraît Chantecler, et que les propos railleurs ou menaçants qu'il échange avec ses adversaires annoncent le duel à mort qui va s'engager entre lui et le Pile Blanc. Le malheur est que ce duel, qui devrait être terrible, est et ne peut être que ridicule au théâtre. Les coqs et les poules ont beau ponctuer le combat par leurs exclamations : Pan ! sur le cou ! Pan ! sur le bec ! Pan ! sur l'œil ! il nous est trop facile de voir que les deux ennemis ne se font aucun mal, et lorsque Chantecler s'écrie :

Que préparent-ils donc contre mon agonie ?

Nous avons beau faire, nous ne parvenons pas à

être émus. Ce duel manqué est heureusement coupé par un jeu de scène ingénieux et dramatique. Chantecler voit tout à coup se desserrer le cercle qui l'étreint, et le terrible Pile Blanc lui-même recule contre la haie. Que se passe-t-il donc? Le bon Patou, lui montrant le ciel, lui dit : L'épervier ! Et l'on voit au même moment une grande ombre passer avec lenteur au-dessus de la foule. A moi ! crie Chantecler, et ceux qui tout à l'heure criaient ! A mort ! se serrent contre lui pour essayer de sauver leur vie.

L'épervier parti, le duel recommence, mais Chantecler a retrouvé sa force avec son orgueil; il fait reculer son adversaire, qui, se sentant perdu, veut lui couper la patte avec un des rasoirs dont les siennes sont armées; il ne réussit qu'à se mutiler lui-même, et s'éloigne clopin-clopant. Viens avec moi ! dit la faisane à Chantecler; viens dans les bois oublier les méchants et les lâches ! Mais il ne veut pas partir sans avoir dit leur fait au paon, ce grotesque arbitre de la mode, au merle, ce blagueur qui n'a même pas l'excuse de la gaieté. La tirade où il le compare au joyeux moineau parisien, le gavroche des oiseaux, est déjà célèbre, et peut-être la verrons-nous figurer dans les anthologies de l'avenir, mais combien nous sommes loin de la verve éclatante et primesautière de *Cyrano !*

Nous voilà heureusement à la fin du troisième acte, et nous nous évadons avec joie du salon de la Pintade pour suivre Chantecler dans la forêt où, près de la faisane qu'il aime, la grande nature consolatrice

lui versera l'oubli. La toile se lève sur un décor évocateur de poésie et de rêve : arbres centenaires à demi noyés dans l'ombre ; bruyères où des lapins hument la fraîcheur du soir ; glands qui tombent silencieusement sur des tapis de mousse. Aux rayons de la lune qui commencent à argenter les hêtres et les chênes, nous assistons à un duo entre le coq et la faisane. Duo d'amour ? oui, duo d'amour, mais en même temps querelle de ménage. La faisane en veut à Chantecler de ne pas vivre uniquement pour elle, de ne pas vouloir renoncer, même pour un jour, à ce qui est pour lui une tâche sacrée, pour elle une vaine gloriole, faire lever le soleil. Ils en sont déjà à se cacher l'un de l'autre. Nous savons que Chantecler, qui pour l'apaiser lui a promis de ne chanter qu'un seul chant tous les matins, la quitte à son insu, quand il la voit endormie, et va sur les hauteurs voisines pousser à perdre haleine des *cocorico* triomphants. Elle, de son côté, guette une occasion propice pour lui faire oublier son devoir, et pour lui prouver que l'Aurore peut s'éveiller sans lui. Cette occasion ne va pas tarder à se présenter.

La conversation des deux amants est interrompue d'une façon inopinée. Ce sont les crapauds qui viennent rendre hommage au grand Chantecler, l'hôte illustre de la forêt. Il était grand temps, lui disent-ils, que son chant mâle et sonore vînt faire diversion à la monotone cantilène de ce ténor trop vanté, le rossignol. Le coq, qui n'a jamais entendu chanter son rival, se laisse aller à écouter leurs

flatteries avec complaisance, lorsque tout à coup éclate dans le silence de la nuit une note limpide et merveilleuse. Qu'est-ce ? s'écrie Chantecler. C'est lui, disent les crapauds. Crapules ! leur crie-t-il, indigné et furieux. Cependant le rossignol continue d'égrener ses notes mélodieuses, et par une invention ingénieuse et charmante les grognements haineux des crapauds au pied de l'arbre servent de refrain à sa villanelle.

Le rossignol et les crapauds (*alternant*).

Je chante ! Car les ciels trop beaux,
Le soir qui tient, dans la venelle...
— Nous crevons dans nos vieilles peaux ! —
... de trop voluptueux propos;
L'air qui sent trop la pimprenelle...
— C'est nous qui sommes les crapauds ! —
. . . .
J'ai dans mon cœur tous les sanglots,
Tous les pays dans ma prunelle...
— Nous crevons dans nos vieilles peaux ! —
Je vis, je meurs à tout propos :
Je suis la Chanson Eternelle !
— C'est nous qui sommes les crapauds !

Chantecler (*entraîné dans le rythme*).

Ah ! je n'ai, près de ces pipeaux,
Qu'une voix de Polichinelle !
Chante... Ils reculent...
(*Les crapauds, qui reculent en effet, dispersés par le chant vainqueur.*)
... Vieilles peaux !

Pendant que les crapauds disparaissent dans les ténèbres, il semble que toute la forêt s'émeuve aux

accents du divin chanteur : entre les arbres glissent des ombres de bêtes charmées.

CHANTECLER.

... Quand il chante ainsi sans parler, que dit-il, Ecureuil ?

L'ÉCUREUIL (*d'une cime*).

Les élans !

CHANTECLER

Toi, lièvre ?

LE LIÈVRE (*dans un taillis*).

Les alarmes !

CHANTECLER

Toi, lapin ?

UN DES LAPINS

La rosée !

CHANTECLER

Et toi, biche ?

LA BICHE (*au fond du bois*).

Les larmes !

Soudain on entend une détonation ; un silence, puis un petit corps roussâtre tombe aux pieds de Chantecler.

CHANTECLER (*se penche et regarde*).

Le rossignol !... les brutes !
Tué !... quand il n'avait chanté que cinq minutes !

Cinq minutes ! C'est l'illusion coutumière de ceux qui pour la première fois entendent chanter le rossignol. La faisane y avait bien compté ; elle voit que les ombres pâlissent déjà, que l'aurore approche, et avec elle l'heure de son triomphe. Pourvu que Chantecler ne s'aperçoive de rien !

La faisane.

Ah ! comment lui cacher ?...
(*Elle s'avance vers Chantecler, et profitant de sa douleur.*)

Viens pleurer sous mon aile !

Puis, quand elle est sûre de son fait, quand la lumière gagne tout le bois, quand les arbres sont roses, elle s'écrie en écartant brusquement ses ailes :

Tu vois bien que le jour peut se lever sans toi !

Chantecler pousse un cri de désespoir, au moment même où le bon Patou arrive tout joyeux :

Me voilà, c'est moi, je viens te dire
Qu'ils veulent tous ravoir, dans la ferme en délire,
Le coq qui fait le jour du haut de son talus.

Chantecler

Ils le croient maintenant que je ne le crois plus !

Mais il ne tarde pas à se ressaisir, et s'écartant de la faisane il crie d'une voix éclatante : Cocorico !

La faisane

Pourquoi chantes-tu donc ?

CHANTECLER

Pour m'avertir moi-même,
Puisque j'ai par trois fois renié ce que j'aime !

LA FAISANE

Et quoi donc ?

CHANTECLER

Mon métier.

(*à Patou*)

Reprenons le sentier !
Allons-nous-en.

LA FAISANE

Que veux-tu faire ?

CHANTECLER

Mon métier.

A ce moment on voit passer à travers les arbres des vols mous et gris de hiboux, joyeux de ce que pour la première fois Chantecler s'est tu :

CHANTECLER (*retrouvant toute sa force*).

Et la preuve
Que je servais à la clarté quand je chantais,
C'est que tous les hiboux sont gais quand je me tais !
. . . .
Allons chanter.

LA FAISANE

Comment reprend-on du courage
Quand on doute de l'œuvre ?

CHANTECLER

On se met à l'ouvrage.

LA FAISANE

Mais si tu ne fais pas se lever le matin ?

CHANTECLER

C'est que je suis le coq d'un soleil plus lointain.
Mes cris font à la nuit, qu'ils percent sous ses voiles,
Ces blessures de jour qu on prend pour des étoiles !
Moi, je ne verrai pas luire sur les clochers
Le ciel définitif fait d'astres rapprochés ;
Mais si je chante, exact, sonore, et si, sonore,
Exact, bien après moi, pendant longtemps encore,
Chaque ferme a son coq qui chante dans sa cour,
Je crois qu'il n'y aura plus de nuit.

LA FAISANE

Quand ?

CHANTECLER

Un jour.

Et il s'en retourne vers ceux qui l'ont appelé, vers ceux qui n'ont cessé d'avoir foi en lui. Tout à coup un pivert, du haut de son arbre, s'écrie : Le braconnier l'a vu !

PATOU

Va-t-il, cet assassin aux guêtres de basane,
Tirer sur un coq ?

LA FAISANE (*ouvrant ses ailes*).

Non, s'il voit une faisane.

Mais au moment où elle s'envole au-devant du danger, son aile effleure le ressort d'un piège tendu près de là ; le filet s'abat sur elle ; la voilà prisonnière, impuissante à sauver celui qu'elle aime. Elle prie alors, elle s'humilie :

Qu'il vive ! Et je vivrai dans la cour, près du soc !
Et j'admettrai, soleil, abdiquant pour ce coq
Tout ce dont mon orgueil le tourmente et l'encombre,
Que tu marquas ma place en dessinant son ombre !

On entend une détonation, puis, après un court silence, la voix de Chantecler qui chante au loin : Cocorico !

La faisane, résignée à son sort, attend couchée dans le filet.

PATOU

Chut ! baissez le rideau, vite ! voilà les hommes !

L'analyse que je viens de faire met en relief, ce me semble, les difficultés que présentait le sujet de *Chantecler* et l'habileté avec laquelle l'auteur les a surmontées pour la plupart. Ceci dit, il faut reconnaître que le succès n'a été proportionné ni à son talent ni à ses efforts. La représentation à laquelle j'ai assisté était navrante pour ceux qui comme moi admirent l'œuvre dans son ensemble. Les scènes les mieux venues ne trouvaient aucun écho dans le public, qui visiblement ne comprenait pas et s'ennuyait ; ce qu'il y avait de plus curieux, c'était l'attitude de la claque, qui n'osait applaudir que mollement, craignant sans doute, si elle mon-

trait trop de zèle, de soulever des protestations. Voilà le fait, mais quelles en sont les causes ? Qu'au début le public, agacé par les excès de la réclame, fût disposé à se montrer sévère pour l'auteur, c'est possible, et encore n'est-ce pas sûr. Mais lorsque la pièce tient l'affiche depuis plusieurs mois, cette explication n'en est plus une. Celle que les amis de Rostand ont tirée de l'insuffisance de l'interprétation n'est guère meilleure. Mais alors à quoi faut-il attribuer ce demi-échec ?

Passons condamnation sur l'acte chez la Pintade, encore qu'il ait trouvé des défenseurs convaincus. Ce qu'il s'agit de savoir, ce n'est pas si telle partie de l'œuvre est défectueuse, c'est pour quelle raison l'œuvre tout entière a médiocrement réussi. Peut-être est-ce son caractère symbolique qui en est la cause principale. Rostand avait ses raisons pour concevoir son Chantecler comme il l'a fait ; mais, en imaginant un héros qui fût à la fois un coq et un grand artiste, un coq et un conducteur de peuples, et par-dessus le marché un amoureux, il faut convenir qu'il a demandé à l'imagination des spectateurs un grand effort, et qui doit se renouveler au fur et à mesure que Chantecler incarne l'un ou l'autre de ces personnages. Est-il bien surprenant que le public ait perdu pied, et que ce développement trop compliqué ait fini par lui sembler obscur et ennuyeux ? J'ajoute que, plus la conception de Rostand était grande et poétique, plus la disproportion devient choquante entre l'idée même de la

pièce et les moyens matériels qui servent à la traduire. On s'en aperçoit moins à la lecture, où l'imagination peut prendre plus librement son vol ; mais au théâtre un amoureux qui exprime sa passion en poussant des Cô... langoureux, nous paraît moins intéressant que ridicule.

Peut-être la froideur du public s'explique-t-elle encore par une autre raison. *Chantecler* est à la fois un drame lyrique, une comédie fantaisiste, et une satire. C'est beaucoup de choses à la fois, et quelle que soit la souplesse du talent de l'auteur, il lui est bien difficile d'éviter des disparates qui nous gâtent notre plaisir. Je sais bien que chez Aristophane la satire se mêle au plus éclatant lyrisme, sans qu'entre ces éléments contraires nous sentions la dissonance. Mais, si Rostand a essayé de lui dérober son secret, il n'y a pas réussi. La satire chez Aristophane est ailée, légère, fantaisiste ; le bon sens le plus fin s'y cache sous les apparences de la folie ; chez Rostand, au contraire, elle est dogmatique. Le bon chien Patou dogmatise au premier acte, lorsqu'il signale à Chantecler les deux dangers qui le menacent, la « blague » du merle et le snobisme du paon. Chantecler dogmatise à son tour, lorsque dans le salon de la pintade il fait la leçon au merle et le réduit au silence. Augier et Ponsard auraient reconnu dans l'auteur de ces morceaux, quoique écrits dans un autre style que le leur, l'héritier de leur inspiration.

Mais comment veut-on que le public s'y reconnaisse, lorsque des scènes où les raisonneurs de

la comédie classique semblent renaître sont précédées et suivies d'autres où le dialogue est un tissu de calembredaines, et d'autres encore où le vrai poète qu'est Rostand déploie ses ailes et nous emporte en plein ciel ? Ainsi perpétuellement ballottés d'un extrême à l'autre, il n'est pas étonnant que nous éprouvions un secret malaise, et je crois que ce défaut d'unité d'impression est une des choses qui ont le plus nui au succès de la pièce.

Mais enfin les critiques que j'ai faites et toutes celles qu'on pourrait faire encore n'empêchent pas que cette pièce malchanceuse, à laquelle Coquelin a manqué pour la défendre, soit infiniment supérieure à la plupart de celles qu'on applaudit tous les jours. Les beaux messieurs et les petites dames qui s'extasient devant tel médiocre vaudeville, bâillent en voyant jouer *Chantecler,* et quittent la salle avant la fin. J'espère bien que Rostand est assez philosophe, ou assez orgueilleux, pour se mettre au-dessus de ces misères. Le demi-échec qu'il vient de subir ne lui fait aucun tort dans l'opinion de ceux qui sont capables d'apprécier la noblesse de sa tentative et d'en mesurer les difficultés. Ils ne lui demandent que de récidiver le plus tôt possible, de continuer à nous donner, comme il le fait depuis seize ans, des œuvres d'une inspiration toujours haute et toujours nouvelle. Nous sommes prêts à le suivre encore, sinon dans les salons où trônent le paon et la pintade, du moins dans les bois où chante le rossignol.

COUP D'ŒIL D'ENSEMBLE

I

FRANÇOIS DE CUREL — GEORGES DE PORTO-RICHE — HENRY BATAILLE — HENRY BERNSTEIN — ABEL HERMANT — ROMAIN COOLUS — PIERRE WOFLF — JEAN JULLIEN — ALBERT GUINON.

I

Les auteurs que je viens d'étudier me paraissent être parmi les plus intéressants et les plus caractéristiques du mouvement dramatique contemporain ; mais je sens bien que ce livre répondrait trop mal à son titre : *le Théâtre d'aujourd'hui*, si je ne disais au moins quelques mots de ceux qui à côté d'eux se sont fait un nom au théâtre dans ces vingt ou vingt-cinq dernières années.

Il y en a deux que je veux mettre à part, d'abord parce qu'ils sont assez différents des autres, ensuite parce que leurs principales œuvres datent déjà de loin, et que la jeune génération les traite un peu comme des ancêtres : je veux parler de M. de Curel

et de M. de Porto-Riche. Si M. de Curel, très apprécié des connaisseurs, est moins connu du grand public, c'est moins au public qu'à lui-même qu'il doit s'en prendre. Esprit original, ayant la banalité en horreur, il s'est trop souvent refusé à faire les concessions que le théâtre exige, même les plus légitimes, par exemple celle qui consiste à mettre dans le développement dramatique la logique et la clarté dont il ne peut se passer. Ç'aurait été d'autant plus nécessaire que, les sujets qu'il traite sortant de l'ordinaire, les spectateurs risquent d'être déroutés si l'auteur ne prend pas la peine de leur servir de guide.

Quoique M. de Curel ait jadis fait ses débuts au Théâtre-Libre, les pièces qu'il y a données, *l'Envers d'une sainte*, *les Fossiles*, *l'Invitée*, ne ressemblent ni par l'inspiration générale ni par l'exécution à la plupart des œuvres qu'Antoine a jouées et fait jouer. On n'y trouve ni ce pessimisme de convention ni ces brutalités voulues qu'il était de bon ton d'applaudir aux environs de 1890. L'influence du naturalisme de Zola, toute puissante chez les jeunes écrivains d'alors, Ancey et Brieux, par exemple, est à peu près nulle chez M. de Curel. Il a toujours eu une ambition plus haute que de peindre les vilenies de la nature humaine, en les exagérant sous prétexte de vérité. D'ailleurs, à vrai dire, la peinture des caractères et des mœurs l'intéresse moins que l'expression des idées générales ; ou bien, lorsqu'il étudie des âmes dans leur individualité propre, non dans leurs rapports avec le groupe social auquel

elles se rattachent, il se passionne pour des cas exceptionnels, où il y a plus à deviner qu'à observer, et où sous couleur de psychologie il peut donner carrière à son imagination.

L'héroïne de *l'Envers d'une sainte*, Julie Renaudin, est entrée au couvent à la suite d'un désespoir d'amour ; au bout de vingt ans elle se fait relever de ses vœux et rentre dans sa famille. Que sont devenus les sentiments avec lesquels elle est jadis entrée en religion ? Les longues années qu'elle a passées dans le cloître les ont-elles abolis, transformés, ou laissés intacts ? Toute jeune elle a aimé passionnément son cousin Henri ; elle le considérait comme son fiancé, et elle a eu le cœur déchiré lorsqu'elle l'a vu épouser son amie Jeanne. Henri est mort maintenant, mais Jeanne est vivante, et Julie la retrouve ainsi que sa fille Christine, fiancée à un brave garçon qu'elle aime. La vue de ces jeunes amours, en ravivant le souvenir de ses émotions, de ses déceptions d'autrefois, éveille en elle à son insu le désir de se venger sur la jeune fille de ce que sa mère lui a fait souffrir. Elle lui parle du mariage comme en parle Camille dans : *On ne badine pas avec l'amour* ; elle la met en défiance contre la sincérité, contre la pureté de son fiancé : sous l'influence de son exaltation corruptrice Christine est sur le point de rompre son mariage pour entrer au couvent.

Si M. de Curel avait voulu se conformer à la poétique du Théâtre-Libre, c'est par ce dénouement amer et triste qu'il aurait conclu. Heureusement il

a mieux aimé creuser son sujet assez profondément pour y trouver de nouvelles ressources. Il s'est dit que, s'il était possible de représenter son héroïne comme une espèce de monstre, comme un cœur desséché par la souffrance et incapable de se ranimer autrement que pour faire le mal, cette conception pessimiste ne s'imposait pas, et qu'on pouvait lui en substituer une autre toute différente et non moins vraisemblable. Cet amour qu'elle a cru éteindre dans les austérités du cloître et qui vient de se réveiller, si vivace, sous forme de haine et de vengeance, ne peut-il pas renfermer les germes de sentiments plus nobles et plus doux ? C'est ainsi que l'auteur a imaginé la scène qui amène le dénouement, et qui éclaire cette pièce un peu triste, comme un rayon de soleil qui perce à travers les nuages. La jeune fille vient à parler à Julie de son père. Il vous aimait toujours, lui dit-elle ; au moment de sa mort une de ses dernières pensées a été pour vous. Julie, émue, se met à pleurer, et cette émotion la rend à elle-même. Non, la fille de celui qu'elle a uniquement aimé ne sera pas malheureuse par sa faute, et la voilà qui défait son propre ouvrage, qui prêche à la jeune fille le mariage et l'amour, qui lui dit que là est la vérité et le bonheur.

Le thème de la pièce est celui-ci : quelles transformations le temps opère-t-il en nous à notre insu ? Que deviennent nos sentiments et nos idées de la vingtième année quand nous arrivons à la quarantaine ? C'est sur cette même donnée que M. de Curel

a écrit *l'Invitée,* œuvre intéressante, mais qui le serait davantage si le postulat initial était moins invraisemblable. Mme de Grécourt, après avoir été pendant quatre ans de mariage aussi trompée et aussi malheureuse qu'on peut l'être, a quitté son mari, le bel Hubert, pour retourner dans sa famille, en Autriche. Voilà qui est fort bien ; mais il nous est difficile d'admettre que, son mari ayant tous les torts, elle lui ait laissé les deux petites filles nées du mariage, et surtout que pendant seize ans elle ne s'en soit pas plus souciée que si elles n'existaient pas. Un beau jour, elle en entend parler par un ami d'Hubert, de passage à Vienne : la curiosité lui vient de savoir ce qu'elles sont devenues; elle prend le train, et débarque à l'improviste chez son mari, qui est assez gêné, car il vit avec une maîtresse, qu'il n'a pas eu le temps d'éloigner avant l'arrivée de sa femme. Mme de Grécourt trouve ses filles gentilles et mal élevées, son mari vieilli et commun. Aucune émotion ; il semble qu'elle va repartir comme elle est venue. Mais les jeunes filles, qui l'ont prise d'abord pour une simple « invitée », ont appris qu'elle était leur mère ; l'une d'elles l'appelle gentiment : maman ! et Mme de Grécourt est surprise de se sentir émue. Les choses n'en resteront pas là. Les jeunes filles, qui aiment mieux vivre avec leur mère qu'avec la vieille maîtresse de leur père, entreprennent de faire sa conquête, et y réussissent ; Mme de Grécourt finit par les emmener, sans que son mari ose s'y opposer.

On comprend bien la séduction que des sujets de

ce genre exercent sur l'esprit de M. de Curel, mais on voit par l'exemple de *l'Invitée* quels dangers ils présentent. D'une donnée tout arbitraire l'auteur peut déduire à peu près les conséquences qu'il veut. Que Mme de Grécourt, en revoyant ses filles qu'elle a oubliées pendant vingt ans, n'éprouve aucune émotion maternelle, cela est possible ; qu'un mot dit par l'une d'elles réveille en elle des sentiments longtemps assoupis, cela n'est pas impossible non plus ; mais si nous admettons que les choses puissent tourner ainsi, nous ne serions pas étonnés de les voir tourner autrement. Il a plu à l'auteur que la maîtresse avec laquelle vit M. de Grécourt, n'eût ni assez de tête ni assez de cœur pour se faire aimer des filles de son amant; mais le contraire aurait fort bien pu se passer, et Mme de Grécourt, que la curiosité, non l'affection, conduit auprès de ses filles, serait revenue de sa visite avec sa courte honte. N'aurait-on pas pu supposer aussi que M. de Grécourt, léger sans doute et peu exemplaire, mais qui après tout aime ses filles, eût su s'en faire aimer, assez tout au moins pour qu'il ne fût pas abandonné par elles avec tant de désinvolture ? En un mot il ne peut être question ici ni de vérité ni de vraisemblance : c'est le caprice de l'auteur qui a tout disposé à sa guise, les faits et le développement des sentiments ; sauf certains traits de nature qui éclatent çà et là, tout est artificiel, et le talent de l'auteur ne peut empêcher que l'impression qui domine soit celle de l'agacement.

Ce qu'il fallait à M. de Curel pour donner sa mesure, c'était un sujet dont la donnée pût être acceptée par nous sans trop de résistance, et où son originalité, sa hardiesse, pussent se déployer sans trop heurter nos sentiments. Il a rencontré un sujet de ce genre lorsqu'il a écrit *les Fossiles*. Les Fossiles dont il s'agit, ce sont les membres d'une noble famille, restés fidèles, au milieu de notre société démocratique, à ce culte du nom qu'on peut traiter de préjugé, mais sans lequel il n'y a pas d'aristocratie. Robert, le fils du duc de Chantemelle, est phtisique, et son nom illustre va périr avec lui. Il a cependant un enfant, un fils naturel, né de sa liaison avec Hélène Vatrin, l'institutrice de sa sœur. Mais s'il pense à le reconnaître, il écarte avec horreur l'idée de lui donner son nom. L'idée qu'il n'a pas, c'est son père qui l'aura. Il a été lui aussi, l'amant d'Hélène Vatrin, et il s'est mis en fureur quand il a appris que son fils était son rival ; mais il reprend son empire sur lui-même ; il ordonne à Robert d'épouser sa maîtresse et de légitimer son enfant. Au moment où Robert va lui obéir, il est mis au courant de toute la vérité. Il a d'abord un sursaut de dégoût et de révolte ; mais il se domine, lui aussi. Il épouse Hélène, et recommande son fils à sa sœur Claire, noble et fière jeune fille, qui a frémi du sacrifice imposé à son frère, mais qui comme lui s'est pliée à ce qu'elle envisage comme un devoir.

On peut voir, même dans cette brève analyse, quel est le double caractère de cette œuvre originale

et forte : d'un côté la brutalité, la crudité de certains détails, de l'autre l'idéalisme effréné de la donnée sur laquelle la pièce est construite. Il y a tant d'unité dans l'inspiration générale, tant de logique dans le développement, que tout le reste, impression pénible faite par certaines scènes, gaucheries d'exécution, disparaît dans le mouvement qui nous emporte vers la conclusion. Parmi les drames contemporains qu'on a baptisés avec plus ou moins de raison du nom de tragédies, celui de M. de Curel, par la grandeur austère de la conception, par la noblesse du style, par l'émotion puissante et contenue qui s'en dégage, est assurément l'un de ceux qui mériteraient le mieux d'être appelés ainsi.

Les personnages des *Fossiles*, le vieux duc en particulier, sont, comme le héros de *l'Emigré*, de Bourget, des âmes de féodaux, écloses en plein XIXe siècle ; si elles nous paraissent excessives, c'est surtout parce que leurs passions et leurs préjugés ne sont pas les mêmes que les nôtres. Elles sont en harmonie avec cette forêt des Ardennes où l'auteur a situé le manoir de Chantemelle, avec ces grands arbres, témoins survivants des siècles écoulés. A l'opposé de l'école naturaliste, qui de parti pris étudie l'humanité dans ses exemplaires les plus médiocres, M. de Curel cherche volontiers ses modèles parmi les êtres que la nature ou les circonstances ont tirés hors du troupeau. C'est ainsi que, dans la dernière pièce qu'il ait fait jouer, *le Coup d'aile*, s'inspirant de l'histoire tristement célèbre des capi-

taines Voulet et Chanoine, il a essayé de nous faire comprendre cette griserie de la toute-puissance exercée en pays barbare, qui transforma deux soldats héroïques en criminels. La pièce est manquée, mais il est intéressant de constater que la nature du sujet, avec les vastes perspectives qu'il nous ouvre, répond bien à l'idéal artistique de l'auteur, à sa curiosité toujours en éveil. Il avait fait, sans plus de succès d'ailleurs, une tentative encore plus hardie, lorsque dans *la Fille sauvage*, sans tenir compte des difficultés ou des impossibilités de la mise en scène, il nous montrait le vernis superficiel de la civilisation craquant sous la pression combinée de l'hérédité et du milieu, et son étrange héroïne retournant à sa sauvagerie, à sa bestialité native.

Le Repas du lion, où il a abordé la question sociale sous sa forme la plus angoissante, celle des rapports entre les ouvriers et les patrons, ne rappelle en rien les œuvres plus ou moins banales et tendancieuses qui ont été écrites sur le même sujet. Sa pièce est à cent lieues des polémiques courantes : il ne prend parti ni pour les conservateurs ni pour les socialistes, il essaie de comprendre les uns et les autres. Mais son impartialité n'est pas celle d'un dilettante, à qui les choses humaines servent de spectacle, ni celle d'un philosophe qui en cherche froidement l'explication ; c'est celle d'un poète qui, passionnément homme, ne veut pénétrer les âmes des hommes que pour compatir plus profondément à leurs faiblesses et à leurs souffrances. En un sens

on peut dire que la pièce est pessimiste, puisqu'au dénouement le héros, Jean de Sancy, voit ses rêves de progrès social, de réconciliation entre les classes, cruellement démentis par la réalité, et qu'en présence des assassinats et des incendies par lesquels les ouvriers répondent aux tentatives généreuses des patrons, il s'écrie : « Où est l'amour ? Où est la charité ? Où est la vérité ? La vérité serait-elle qu'entre deux races d'hommes faites pour se tuer, il n'y ait de possible que la haine ?... » Mais ce pessimisme n'a rien de commun avec celui qui inspire les œuvres de l'école naturaliste. D'abord, au lieu d'être asservis à leurs instincts, comme la plupart des personnages de Zola et de Maupassant, ceux de M. de Curel, aussi bien l'ouvrier anarchiste, Robert, que Boussard, le patron autoritaire et bienfaisant, ont un idéal qui peut les égarer, mais qui a sa noblesse, puisqu'ils sont prêts à tout lui sacrifier. Ensuite, tandis que les réalistes paraissent prendre un hautain plaisir à insister sur les laideurs de notre nature, M. de Curel, sans les déguiser, met dans ses peintures plus de tristesse et de pitié que de mépris.

La pièce n'est pas faite, et c'est dommage ; car si quelques-unes des scènes qui s'y trouvent avaient été reliées par une action moins incohérente, si le caractère du héros, très intéressant dans la première partie du drame, n'était pas devenu dans la seconde inconsistant au point d'être presque inintelligible, *le Repas du lion* aurait été non pas seule-

ment une ébauche pleine de talent, mais une œuvre de premier ordre. Plusieurs personnages, par exemple l'ouvrier anarchiste Robert, qui finit par tirer sur le patron, et son frère, Prosper, le garde-chasse, immuablement fidèle à ses maîtres, et qui, informé du crime de Robert, refuse de le sauver par un mensonge ou par son silence, sont des figures pleines de vigueur et de relief. Le héros lui-même, Jean de Sancy, cet aristocrate fougueux qui pour expier une faute de jeunesse se condamne à une vie d'austérité et de travail, qui ensuite, devenu l'apôtre écouté et célèbre du socialisme chrétien, s'aperçoit qu'il n'est changé qu'en apparence, que la charité et l'humilité qu'il prêche aux autres sont les vertus qui lui manquent le plus, que ce qu'il aime ce n'est pas le peuple, mais les applaudissements de la foule et l'ivresse de la gloire, ce personnage, dis-je, est une création tout à fait originale, qui n'a pas sa pareille dans le théâtre contemporain. Il y a au troisième acte, entre lui et son beau-frère Boussard, entre l'orateur éloquent et chimérique et l'industriel qui ne se grise pas de mots, qui voit les choses comme elles sont, une scène où la plupart des arguments que font valoir, les patrons contre l'aveuglement et l'ingràtitude des ouvriers, les ouvriers contre l'avidité et l'égoïsme des patrons, sont tantôt développés, tantôt condensés, avec une force merveilleuse. Et même au quatrième acte, alors que l'auteur a perdu pied et qu'il s'enfonce comme à plaisir dans l'invrai-

semblance, il a trouvé, pour peindre le désarroi moral de son héros, des accents qui touchent et qui pénètrent. Il raconte à un prêtre, son confesseur et son confident, comment en se promenant dans ses forêts natales il a cru entendre le Jean de Sancy qu'il a été jadis, l'enfant plein de belles illusions, s'adresser ainsi à l'homme désanchanté qu'il est aujourd'hui :

« Jean, tu es resté seul dans la foule, comme autrefois je restais seul dans la forêt. Tu as marché pendant des années grisé par ton rêve, comme autrefois j'allais sous la futaie, grisé par mon rêve. Pour toi le rêve a été de gloire, comme autrefois le mien était de gloire... A quoi t'a servi de partir ? Reste donc ! Nos arbres vivent des siècles ; nos rochers, c'est le vieux squelette du monde ; nos torrents, c'est l'eau du déluge qui s'écoule, et, dans ma solitude, ce sont les printemps toujours jeunes qui marquent les étapes du temps. Puisque tu veux de la gloire, rien n'en donne la sensation comme la nature perpétuellement admirée par le regard immuable des étoiles. Reste avec moi, tu seras dans l'éternité. »

Peut-être ce morceau est-il un peu trop *écrit*, mais il traduit avec autant de poésie que de vérité le trouble de cette âme désemparée. Des passages de ce genre ne sont pas rares dans les œuvres de M. de Curel ; ils justifient, ce me semble, la préférence que les lettrés lui donnent sur tel ou tel auteur à succès.

On ne peut accuser M. de Curel d'être, comme certains de ses confrères, à l'affût de l'actualité. Ce n'est pas parmi les lecteurs du *Matin* qu'il recrute sa clientèle. Mais s'il ne paraît pas se soucier des scandales et des potins du jour, il s'intéresse vivement au contraire à toutes les grandes questions qui dans le domaine de la pensée ou de l'action méritent de préoccuper ses contemporains. Des pièces comme *le Coup d'aile* ou comme *le Repas du lion* en sont une preuve ; *la Nouvelle Idole*, une de ses œuvres les plus curieuses, en est une autre. L'idole dont il s'agit, c'est la science. Comme la religion elle a ses fanatiques, et c'est l'un d'eux, le docteur Albert Donnat, qui est le héros de la pièce. Médecin d'un hôpital et cherchant, comme bien d'autres, le remède du cancer, il a cru pouvoir faire une expérience *in anima vili* : il a inoculé le terrible virus à une malade de son service, une jeune fille phtisique qu'il considérait comme perdue. Or un matin, en faisant sa visite, il constate à l'auscultation qu'elle va guérir du mal dont elle souffrait, mais il est sûr qu'elle n'échappera pas à celui dont il lui a donné le germe. Sa conscience, restée saine malgré tout, lui reproche durement le crime qu'il a commis. La situation est belle et forte, mais on ne voit pas à quel développement dramatique elle pouvait donner lieu. L'auteur a donc hâté le dénouement, qui heureusement est à la fois simple et pathétique. La pauvre fille a tout appris ; mais au lieu d'accabler le docteur, qui s'ac-

cuse devant elle d'être un assassin, c'est elle qui le console. Ne vous reprochez rien, lui dit-elle. Si vous m'aviez proposé d'expérimenter sur moi, j'aurais accepté tout de suite. Je voulais être sœur de charité pour consacrer ma vie aux malades ; eh bien ! Je leur livre ma vie en gros, au lieu de la leur donner en détail. — Il n'y a pas que les sœurs de charité qui savent mourir proprement, répond le médecin.

Le début de la pièce ne vaut pas grand'chose, l'auteur n'ayant pas su dégager à temps les éléments dramatiques que pouvait recéler son sujet, mais cctte scène finale est exquise. On y trouve non pas cette sensiblerie banale qui agit si facilement sur les nerfs des spectateurs, mais ce sentiment d'humanité sincère et profond qui anime la plupart des œuvres de M. de Curel. C'est vraiment un cas bien particulier que le sien. Il a des qualités de premier ordre. Il sait inventer de beaux sujets, des situations originales et émouvantes ; c'est un psychologue pénétrant et subtil, et il a créé parfois des figures d'un relief saisissant ; son dialogue, écrit en une langue toujours pure, est trop souvent, il est vrai, obscur, alambiqué ; il manque d'aisance et de naturel ; mais souvent aussi il a le raccourci puissant que demande le théâtre, et il est plein de vigueur et d'éclat. Et avec tous ces dons M. de Curel n'a jamais eu que ce qu'on appelle par politesse de demi-succès. Je conviens qu'il y a de sa faute, et que, si dans plusieurs de ses pièces il y a des scènes

admirables, il n'y en a pas une seule où il n'y ait pas de lacunes et de « trous » dans la composition. Je ne m'étonne donc pas que le grand public n'ait que peu goûté un écrivain qui par négligence, ou par dédain, n'a jamais fait l'effort qu'il faut pour être compris de tous. Mais ce qui me surprend davantage et ce qui me scandalise un peu, c'est que M. de Curel ne paraisse pas tenir dans l'opinion du monde littéraire le rang auquel il a droit. Jules Lemaître, il est vrai, lui a en toute occasion rendu pleine justice. Mais les protecteurs nés de l'aristocratie intellectuelle ont manqué à leur rôle, qui était de défendre cet écrivain de race contre l'indifférence de la foule : l'Académie, quoique étrangement hospitalière dans ces derniers temps, a tenu à l'écart celui qu'elle aurait dû entre tous appeler à elle. Ah ! si, au lieu d'être écrites en français, ses pièces avaient été traduites de l'italien ou du russe, du norvégien ou de l'anglais, si au lieu de s'appeler M. de Curel, il s'appelait par exemple Gabriel d'Annunzio ou Bernard Shaw, il y a beau temps que les snobs de tout poil auraient vanté l'originalité de sa pensée et la beauté de son style. Mais il avait le tort d'être de chez nous, et d'avoir simplement beaucoup de talent : mauvaise condition pour être à la mode.

M. de Porto-Riche a été plus heureux : si depuis ses débuts en 1875 il a eu des échecs et des demi-succès, il a remporté une fois un véritable triomphe, lorsqu'en 1891 il a fait jouer *Amoureuse*.

Il est à remarquer que « les jeunes », peu enclins au respect, lui tirent volontiers leur chapeau.

Il a peu produit : ses pièces (j'entends celles qui comptent), tiennent en un volume. Le titre qu'il lui a donné : *le Théâtre d'amour*, est un peu vague, et s'appliquerait aussi bien au théâtre de Marivaux ou de Musset qu'au sien, qui cependant ne ressemble à aucun des deux. En réalité ce que M. de Porto-Riche a étudié, ce n'est pas l'amour et les amoureux en général, c'est un certain type d'amoureux, c'est *l'Homme à femmes*, celui qui n'a qu'à paraître pour vaincre, celui qui a le don de se faire aimer et de faire souffrir celles qui l'aiment.

Parmi les pièces du *Théâtre d'amour* on peut négliger sans inconvénient *l'Infidèle*, qui n'a pas été joué à l'Odéon, mais qui y aurait été vraiment à sa place. C'est une œuvre agréable, sans grande originalité, comme il en éclot de temps à autre sur la rive gauche. Elle a été représentée en 1890, mais elle aurait pu être écrite trente ou quarante ans plus tôt par un écolier bien doué qui aurait beaucoup lu Musset. Sauf la poésie ardente et sincère qui en est absente, c'est le même romantisme ingénu et fougueux que dans les *Contes d'Espagne et d'Italie*, et Venise, où l'action se passe, y est peinte dans le même goût ; canaux où glissent les gondoles, sérénades sous les fenêtres des belles courtisanes, duels au clair de lune, rien n'y manque. Nous ne parlerons pas, et pour cause, de la peinture des mœurs et des passions.

Heureusement M. de Porto-Riche était capable d'œuvres plus fortes que cet exercice odéonien. Non seulement *Amoureuse*, qui a brillamment réussi, mais *le Passé*, qui a eu moins de succès, et *la Chance de Françoise*, qui n'est qu'une bluette, sont des pièces intéressantes, où il a donné par instants une note nouvelle. Toutes les trois ont leur mérite, mais il me semble qu'en accueillant *Amoureuse* avec plus de faveur le public a bien jugé. Non pas qu'il y ait lieu de crier au chef-d'œuvre, ainsi que le font d'indiscrets admirateurs ; mais les deux premiers actes sont pleins de vie et de verve, et il se trouve à la fin du second une scène bien conçue, remarquablement exécutée, qui à l'origine alla aux nues, et qui, pourvu qu'elle soit jouée dans le mouvement, sera toujours, et très justement, applaudie.

Quel est le sujet d'*Amoureuse* ? Germaine et Etienne Fériaud se brouillent après huit ans de mariage, Germaine reprochant à son mari de ne plus l'aimer assez, Etienne reprochant à sa femme de l'aimer trop. Ils ont pour ami intime Pascal Delannoy, qui a jadis demandé Germaine en mariage, qui est resté amoureux d'elle, mais qui n'a plus depuis longtemps l'espoir ni même un vrai désir d'en être aimé. Au cours d'une querelle conjugale, Germaine menace son mari de le punir de sa froideur en le trompant. Etienne, bien sûr d'être aimé d'elle, n'a garde de prendre cette menace au sérieux. Sur ce, Pascal entre. Tu arrives à propos, lui dit-il. Puisque tu adores ma femme, console-la. Moi, j'en ai assez,

je te la donne. Il sort, et Germaine, exaspérée, affolée, tombe dans les bras de Pascal. La situation est dramatique, mais elle est inextricable. Sarcey disait que le plus simple aurait été de baisser le rideau sur cette scène, en laissant aux spectateurs le soin de chercher eux-mêmes le dénouement. M. de Porto-Riche n'a pas osé recourir à ce procédé trop commode ; il a essayé de donner une conclusion à son œuvre. Mais il a eu beau refaire deux fois son dernier acte, il n'a pu en tirer rien de bon. Et cela se comprend. De quels éléments disposait-il ? Germaine, qui adore son mari, vient de se donner, dans un moment de folie, à son ami Pascal, qu'elle n'aime pas. Que va-t-elle faire le lendemain ? Restera-t-elle auprès de son mari, ou le quittera-t-elle pour suivre son amant d'une heure ? Si elle reste, essayera-t-elle de dissimuler sa faute, ou bien l'avouera-t-elle pour faire souffrir à son tour celui par qui elle a souffert ? Si elle avoue, quelle sera l'attitude de son mari ? La jettera-t-il à la porte, heureux d'être débarrassé d'elle ? Ou bien la jalousie réveillera-t-elle l'amour, et finira-t-il par lui pardonner ? C'est à cette dernière solution que Porto-Riche s'est arrêté, mais il aurait pu tout aussi bien en choisir une autre, qui n'eût été ni plus ni moins vraisemblable.

S'il n'a pas abouti et ne pouvait pas aboutir à un dénouement satisfaisant, c'est d'abord que, la situation capitale de sa pièce étant plus violente que vraie, les conséquences qui s'en déduisent étaient nécessairement arbitraires ; il ne trouvait pas plus dans la

réalité son point d'arrivée qu'il n'y avait trouvé son point de départ. C'est ensuite que, si le caractère de « l'*amoureuse* », Germaine, a de la logique et de l'unité, il n'en est pas de même de celui de son mari. Qu'est-ce au juste qu'Etienne Fériaud ? *Un homme à femmes*, comme le lui dit Germaine ? Oui, sans doute, et l'auteur a marqué ce trait de sa physionomie trop fortement pour qu'on puisse s'y méprendre. Mais ce don Juan a quarante-trois ans, et quoique sa fatuité trouve son compte à laisser dire qu'il a encore des bonnes fortunes, il semble bien que les exigences qu'il doit satisfaire au foyer conjugal soient plus que suffisantes pour son ardeur ou pour ses forces. En même temps cet homme de plaisir est un homme d'ordre; avant de se marier il a eu une liaison de tout repos avec une actrice qui était aussi bourgeoise que sa femme l'est peu, et il regrette le temps où ses armoires étaient bien rangées et où il ne manquait pas de boutons à ses chemises. Enfin il paraît qu'Etienne Fériaud, au travers de ses aventures galantes, a trouvé le temps de devenir un médecin distingué, un savant assez connu pour présider la délégation française à un congrès international de médecine ; un des griefs qu'il invoque contre sa femme dans cette discussion qui a des conséquences si graves, c'est qu'elle ne respecte pas son travail, c'est qu'elle est, par sa tendresse obsédante, la pire ennemie de ses légitimes ambitions. Je ne suis pas sûr que tous ces traits s'accordent ensemble, et que tout cela fasse un personnage bien vivant. Ni

bien vivant, ni bien clair non plus. Après la grande scène d'explications, si vibrante d'ailleurs et d'un rythme si entraînant, nous ne savons guère à quoi nous en tenir sur le véritable état de son cœur. Nous voyons bien que pour le moment il est excédé de sa femme ; mais s'agit-il d'un simple accès d'impatience, ou de quelque chose de plus sérieux ? L'aime-t-il encore, ou bien à force de l'importuner de son amour a-t-elle fini par tuer le sien ? Il l'aime toujours et il ne peut se passer d'elle, nous le verrons au troisième acte ; mais à la fin du second, à l'entendre parler et à le voir agir, on pourrait croire tout le contraire.

Il y a donc beaucoup à dire sur la peinture des caractères comme sur la conception de l'action dramatique. Il n'en est pas moins vrai que dans sa nouveauté la pièce réussit avec éclat, et qu'aux différentes reprises elle a toujours eu du succès ; et il est assez facile d'en découvrir les raisons. La première, cela va sans dire, c'est le talent de l'auteur, c'est le brillant de son dialogue, c'est l'étude très curieuse, souvent vraie, toujours animée et intéressante, de ce ménage qui a l'air si uni, mais dont l'union apparente est à la merci d'un accident. Mais je crois que le succès d'*Amoureuse* s'explique aussi par d'autres causes. N'oublions pas que la première représentation est de 1891, et que jamais encore, sauf au Théâtre-Libre, on n'avait donné une pièce aussi montée de ton. Dans *Francillon*, jouée quatre ans auparavant, la conversation du premier acte dans le

salon de Mme de Riverolles avait paru singulièrement osée ; mais les hardiesses de Dumas sont bien timides si on les compare à celles de Porto-Riche. Comme le sujet d'*Amoureuse* c'est la différence de température dans l'amour de deux époux, les questions d'alcôve y sont au premier plan ; Germaine et son mari y font sans cesse les allusions les plus claires. Jamais de grossièretés dans le dialogue, comme au Théâtre-Libre, mais dans le fond une impudeur parfaite, plus ou moins discrètement voilée, qui chatouillait agréablement les secrets instincts du public, sans risquer d'éveiller ses protestations. Je n'accuse pas bien entendu M. de Porto-Riche d'avoir eu des intentions corruptrices : le dialogue pimenté dont il a fait usage était peut-être le seul qui convînt à la nature scabreuse du sujet. Etienne et Germaine Fériaud conservent d'ailleurs, même dans leur débraillé, un reste de scrupules et une certaine tenue dont les personnages des comédies actuelles se sont débarrassés. Tout ce que j'ai voulu dire, c'est que cette préoccupation des rapports sexuels, toujours présente d'un bout à l'autre de la pièce, n'a pas nui au succès, bien au contraire.

Les héros de M. de Porto-Riche se ressemblent comme des frères, ou plutôt sous des noms divers c'est toujours le même personnage qu'il nous représente, l'homme d'autant plus aimé qu'il est moins digne de l'être. Etienne Fériaud dans *Amoureuse*, Marcel Desroche dans *la Chance de Françoise*, et François Prieur dans *le Passé*, ne se distinguent

guère l'un de l'autre que par des nuances; la différence principale est moins dans leur caractère que dans celui des femmes qui les aiment et qui souffrent par eux. Dans *la Chance de Françoise*, l'héroïne est une petite femme intelligente et fine, mais douce et résignée. Elle n'a guère d'illusions sur son mari; mais comme elle se rend compte qu'elle l'aimera toujours, quoi qu'il fasse, elle a pris le parti d'être indulgente, pensant que c'est encore le meilleur moyen de le garder, de le ramener tout au moins après ses infidélités. Marcel, qui a quelquefois de vagues remords, lui dit : « Ah ! je ne méritais pas une femme comme toi. Tu n'es pas heureuse. — Je ne me suis pas mariée pour être heureuse, lui répond-elle, je me suis mariée pour t'avoir. » Le mari de cette créature charmante est un parfait égoïste; il cherche querelle à Françoise de sa tristesse dont ses propres infidélités sont la seule cause; car justement parce qu'il est heureux d'être aimé, même infidèle, il ne veut pas que ce bonheur soit troublé par des larmes qui ressemblent à des reproches. Mais, quoique l'auteur ne nous ait dissimulé aucune des faiblesses du beau Marcel, ce personnage bénéficie malgré tout de l'indulgence que sa femme a pour lui, et aussi, indirectement, de la sympathie que nous éprouvons pour elle : la pièce, qui aurait pu être amère, nous laisse plutôt, grâce au rôle exquis de Françoise, une impression de douceur attendrie.

Il en est tout autrement du *Passé*. C'est une œuvre douloureuse où, au lieu de glisser sur les défauts de

son héros, le séduisant et décevant François Prieur, Porto-Riche y a insisté au contraire, et les a rendus d'autant plus odieux que la femme qui en est victime nous inspire une plus vive sympathie. Dominique Brienne, aux environs de la trentième année, a été la maîtresse de Prieur. Elle s'était donnée à lui corps et âme ; sans souci de l'opinion, sans préoccupation de l'avenir, elle s'était jetée dans cette liaison avec la fougue et la sincérité qui sont le propre de sa nature. Or un beau jour, sans raison, sans explication, sans excuse, son amant l'a quittée, et depuis huit ans il ne lui a pas donné signe de vie. Elle a failli mourir de ce cruel abandon ; mais elle s'est ressaisie. Très bien douée pour l'art, elle avait toute jeune fait de la sculpture, et elle avait, avant de connaître Prieur, un joli talent de femme du monde. Malheureuse, travaillant avec acharnement pour essayer d'oublier, elle est devenue une artiste véritable ; entre la pratique de son art et la société de quelques amis qui apprécient son caractère autant que son talent, elle a retrouvé, à défaut de bonheur, le courage de vivre.

Mais elle va perdre en un jour cette paix de l'âme si chèrement achetée. Le hasard la remet en face de son ancien amant ; aussitôt sa blessure mal cicatrisée se rouvre ; elle sent que l'homme qui est là fera d'elle ce qu'il voudra, qu'en croyant tour à tour le haïr ou l'oublier, elle s'était fait illusion ; elle n'a jamais cessé de l'aimer. Pendant qu'elle se sent si terriblement et si délicieusement émue de le revoir,

quels sont ses sentiments à lui ? A peu près les mêmes, au fond, que ceux du don Juan de Molière après sa dernière entrevue avec Elvire : « Sais-tu bien, dit-il à Sganarelle, que j'ai encore senti quelque peu d'émotion pour elle, que j'ai trouvé de l'agrément dans cette nouveauté bizarre, et que son habit négligé, son air languissant et ses larmes, ont réveillé en moi quelques petits restes d'un feu éteint ? » François Prieur, sous l'influence de ses souvenirs qui se réveillent à la vue de Dominique, des regrets qui lui viennent d'avoir abandonné une maîtresse si supérieure aux autres femmes qu'il a possédées, sent naître en lui le désir irrésistible de la posséder de nouveau. Et quoiqu'elle fasse tous ses efforts pour le recevoir froidement et pour lui ôter tout espoir, il connaît trop bien les femmes, et celle-là surtout, pour ne pas comprendre que, si elle se tient sur la défensive, c'est qu'elle ne se sent pas en sûreté.

Et comment y serait-elle, son ancien amant et elle étant ce qu'ils sont ? Certes, elle est payée pour savoir la confiance que mérite François Prieur ; elle sait que, comme le dit un personnage de la pièce, « il ment comme il respire », et franche et vraie comme elle est, il semble que nul défaut ne doive la révolter davantage. Mais ce qui rend Prieur si dangereux, même pour elle qui le connaît bien, c'est qu'il est sincère à sa façon, sincère au moment où il parle, et que semblable à un comédien qui se laisse emporter, emballer par son rôle, il est ému, il est éloquent, il verse de vraies larmes, dût-il trahir une

heure après celle qui a eu la faiblesse de le croire. Avec un homme de ce caractère, Dominique est vaincue d'avance, et Porto-Riche nous l'a fait clairement comprendre dans une scène qui est parmi les meilleures de sa pièce. Dominique est dans son atelier, avec ses vieux amis, Mariotte, Béhopé, Bracony, qui l'ont connue avant et pendant sa liaison avec François Prieur, et qui l'ont soutenue et consolée de leur mieux quand il l'a si brusquement abandonnée. La conversation tombe sur lui. Mariotte raconte qu'il l'a rencontré dernièrement en bonne fortune. Ses amis veulent le faire taire. Pourquoi ? dit Dominique. Qu'est-ce que cela peut me faire maintenant ? Tous trois usent de la permission pour accommoder Prieur de toutes pièces, d'autant que Dominique semble les y encourager. Mais à un mot trop vif de Mariotte, qui traite Prieur de « mufle », la voilà qui éclate, qui s'emporte, qui à tort et à travers, sans mesure, sans pitié, leur crie leurs vérités à la face, les traite de misérables envieux qui déchirent Prieur en son absence, mais qui seraient moins fiers s'il était là. Non seulement la scène est éclatante de verve, mais elle a le grand mérite de nous faire lire à livre ouvert dans l'âme de Dominique. Avant même de l'avoir revue, Prieur l'a déjà plus qu'à moitié reconquise.

La reconquerra-t-il tout à fait ? Redeviendra-t-elle sa maîtresse ? Va-t-elle recommencer cette vie lamentable où ses heures d'amour et d'ivresse étaient si chèrement payées par les tourments d'une jalousie

trop justifiée ? Peut-être y avait-il là un sujet de drame ; mais Porto-Riche, qui avait si bien posé ses personnages, n'a pas su imaginer une action pour les encadrer. Sa pièce est trop longue : sur quatre actes il y en a au moins un de trop. Il y a introduit un épisode, les amours de Prieur avec une certaine Antoinette, amie de Dominique, qui tient beaucoup de place et n'offre aucun intérêt. Il y en a, certes, dans les scènes entre Dominique et François Prieur, mais il y en aurait davantage si l'auteur avait su varier la situation et éviter les redites : l'impression de monotonie est d'autant plus sensible que de ces trois scènes la dernière, qui aurait dû être la plus courte, est au contraire d'une longueur démesurée. Enfin le dénouement laisse à désirer. C'est sur un dernier mensonge de Prieur que Dominique rompt avec lui. Mais pourquoi a-t-elle attendu jusque-là, ou pourquoi n'attend-elle pas davantage ? C'est une question à laquelle il est difficile de répondre.

Cette pièce, si imparfaite au point de vue du métier dramatique, si agaçante quelquefois par les longueurs et le caractère artificiel du dialogue, n'en est pas moins une œuvre des plus distinguées. Le personnage de Dominique surtout me paraît admirable en son genre. Je sais bien quelles critiques on lui a adressées. Son amour pour François Prieur, cet amour ardent, absolu, dominateur, est, dit-on, une passion toute sensuelle, ce qui a quelque chose d'autant plus déplaisant que Dominique touche à la quarantaine. C'est possible ; mais ce qui est sûr,

c'est que, sensuel ou non, cet amour nous intéresse, et que, comme les amis et les amoureux de Dominique, nous oublions volontiers son âge, tant nous sommes émus de voir cette fière et charmante créature palpiter devant nous. D'ailleurs il n'en est plus ici comme dans *Amoureuse ;* plus d'allusions scabreuses et de sous-entendus équivoques ; il y a dans la passion de Dominique une franchise et une vaillance qui excluent toute impression malsaine ; ses faiblesses, qu'elle avoue, sont rachetées et purifiées par ses souffrances. Si l'on veut sentir tout le prix de cette création, on n'a qu'à comparer l'héroïne de Porto-Riche avec les figures du même genre que plusieurs de ses confrères après lui ont essayé de mettre au théâtre.

Il aurait mieux valu pour la gloire de M. de Porto-Riche qu'il restât l'auteur d'*Amoureuse* et du *Passé*, et qu'il laissât dormir dans ses cartons ce *Vieil homme* que la Renaissance a représentée il y a un an. Les amis de l'auteur soutiennent, il est vrai, que c'est son chef-d'œuvre, et qu'il y a touché le fond même de la nature humaine. D'autres, dont je suis, pensent que les défauts de l'auteur s'y sont aggravés. Même dans son beau temps M. de Porto-Riche n'a jamais su se borner ; mais ses anciennes pièces étaient la sobriété même à côté de celle-ci, qui a les proportions d'un poème épique plutôt que celles d'un drame. Le sujet est des plus déplaisants : ce père et ce fils épris d'une gourgandine, l'un rendant sa femme témoin de ses fredaines, l'autre mettant sa mère dans la

confidence de ses ardeurs juvéniles, tout cela nous choque dans nos sentiments les plus légitimes, sans éveiller en nous le moindre intérêt. La hantise de l'amour physique, l'obsession sexuelle, qui est l'inspiration même de l'ouvrage, est d'autant plus pénible que la grossièreté du fond s'allie à la préciosité de la forme. Je n'aime pas beaucoup les gauloiseries de vaudeville : mais le libertinage triste, l'érotomanie avec des prétentions littéraires, me semble encore plus intolérable.

II

Lorsqu'en 1910 Henri Bataille fit jouer *la Vierge folle* avec un succès éclatant, des critiques enthousiastes le comparèrent à la fois à Racine et à Porto-Riche. Je ne sais auquel des trois ils pensaient faire le plus d'honneur ; de ce rapprochement hardi je ne veux retenir qu'une chose, c'est que l'auteur de *la Vierge folle*, de *Maman Colibri*, de *la Marche nuptiale*, représente pour la génération actuelle le peintre par excellence de l'amour. Peut-être quelques autres, comme Bernstein, Hermant, Coolus, Pierre Wolff, sans compter Jules Lemaître, Donnay, Hervieu, mériteraient-ils de n'être pas tout à fait oubliés. Mais, depuis son dernier ouvrage, c'est Henri Bataille qui est le grand favori.

C'est un talent très souple et très varié que le sien. Il passe avec aisance de la poésie à la prose, et des personnages mystiques et demi-barbares qu'il a évoqués dans *la Lépreuse* aux bourgeois noceurs qu'il nous

montre dans *Poliche*. A en juger par les interviews, dont il n'est pas avare, il aurait l'ambition, comme Balzac et Zola, de nous donner lui aussi, mais sous forme dramatique, une synthèse de la société moderne. Il se pique d'être un penseur en même temps qu'un artiste. Il a confié à un rédacteur du *Figaro* qu'il y a dans *Poliche* une intention philosophique, et nous ne serions pas excusables d'en douter, puisque en tête de la pièce imprimée il a mis, en guise d'épigraphe, une phrase de Schopenhauer. Il a de plus, qu'il écrive en vers ou bien en prose, la prétention d'être un novateur pour le style comme pour les idées. Il a expliqué à un reporter de l'*Action* comment dans *le Songe d'un soir d'amour* il avait voulu s'affranchir de la routine classique, et substituer au vers à forme fixe « un vers qui s'enroule autour d'une émotion directement saisie et transcrite. » Sa prose ressemble peut-être un peu plus à celle de tout le monde, mais ce n'est qu'une apparence ; en réalité il mêle constamment deux langages, le langage direct, celui qui traduit *grosso modo* nos idées, et le langage indirect, qu'on ne comprend pas toujours, mais qui sert à révéler le sentiment intérieur. Au temps de Racine, dit M. Bataille, le public n'aurait pas saisi ces nuances subtiles, et même le public de Dumas et d'Augier aurait eu de la peine à y entrer. Mais aujourd'hui, formé par les écrivains modernes, il est devenu infiniment plus pénétrant. Nous aurions peut-être quelque peine à le croire, si M. Bataille ne nous le garantissait.

Son théâtre, tout aussi bien que celui de Porto-Riche, mériterait de s'appeler *Théâtre d'Amour*. Depuis sa première pièce jusqu'à la dernière, il ne s'est pas lassé de nous peindre l'amour, et de nous le peindre comme une passion fatale, irrésistible, qui emporte comme des fétus de paille nos conventions sociales, nos lois, nos principes. L'héroïne de *l'Enchantement*, Jeannine, qui le soir du mariage de sa sœur veut se tuer par amour pour son beau-frère, est comme « enchantée », fascinée par un sentiment plus fort qu'elle ; et plusieurs autres personnages de femmes, dans le théâtre d'Henry Bataille, ressemblent peu ou prou à celui-là. Je ne nie pas qu'il y ait du vrai dans cette conception ; mais les critiques amis de l'auteur ont tort de croire qu'elle est nouvelle ; elle est au contraire vieille comme le monde. Sophocle, dans un chœur d'*Antigone*, célébrait déjà la puissance invincible de l'amour, et bien avant que Stendhal eût parlé de l'amour-maladie, Lucrèce en avait décrit les symptômes et les progrès dans des vers inoubliables, que les admirateurs trop zélés de *la Vierge folle* paraissent cependant avoir oubliés. Parmi les modernes je laisse de côté Racine, puisque les mêmes critiques veulent bien lui reconnaître la gloire d'avoir été l'Henry Bataille de son temps ; mais ne pourraient-ils pas reconnaître aussi que l'amour irrésistible, qui se joue de la morale, mais qui brave les souffrances et qui survit à la mort, est peint dans *Manon Lescaut* avec quelque hardiesse et quelque vérité ?

D'ailleurs, que la conception soit neuve ou non, il importe peu, si l'auteur qui la reprend sait en tirer des effets nouveaux. Or il n'est pas douteux qu'en un sens M. Bataille y ait parfaitement réussi.

Son secret, c'est d'oser prendre le contrepied de la tradition, de mettre en pleine lumière ce qu'il était d'usage de voiler discrètement. Prenons une de ses pièces les plus originales, *Maman Colibri*. L'héroïne, Irène de Rysbergue, qui a quarante ans, a pour amant Georges de Chambry, qui en a vingt. Voilà qui n'est pas bien nouveau, dira-t-on ; depuis Mme de Warens, et même avant elle, il y a eu des femmes mûres qui ont aimé à faire l'éducation des jeunes gens. Oui, mais attendez. L'amant que Mme de Rysbergue a choisi, c'est justement celui qu'à défaut de pudeur et de scrupules, la prudence lui faisait un devoir d'écarter ; car Georges de Chambry est le camarade, l'ami intime de ses deux fils. Mais admettons qu'elle ait passé outre. Il semblerait que les deux amants doivent, surtout dans la maison même d'Irène, avoir une attitude irréprochable qui les mette à l'abri du soupçon. Il n'en est rien. Nous venons d'assister chez Irène à une soirée où par sa toilette, par ses manières, par ses propos, elle a l'air de vouloir défier l'opinion et la mettre sur la piste du secret qu'elle a tant d'intérêt à cacher. Il se fait tard ; tout le monde s'est retiré, sauf Georges de Chambry, qui reste seul avec Mme de Rysbergue, en attendant que ses deux fils, Paulot et Richard, viennent le prendre

pour terminer leur soirée dehors. A la fin d'une conversation fort vive entre les deux amants, Georges se penche sur les épaules nues d'Irène, et va y mettre un baiser, lorsque entendant un léger bruit il se retourne et se trouve en face de Richard qui, entré à l'improviste, vient d'être témoin de cette scène suggestive. Georges, décontenancé, balbutie : Je suis stupide, je m'amusais à faire peur à ta mère. Richard se contient à demi ; puis, son frère Paulot étant arrivé, il le laisse sortir avec Georges. Irène, qui se croit seule, reste un moment à rêver. Alors Richard s'avance vers elle à pas de loup, puis (ici je cite le texte), « le cœur battant, il pose sur la nuque de sa mère un baiser qui n'est pas de fils, un baiser prolongé, qui la fait frissonner, toute, d'une délicieuse erreur. Elle renverse la nuque en arrière, sans une hésitation, sans un doute, livrant sa chair aux lèvres de l'amant, et on l'entend murmurer d'une voix chaude, et imperceptible, comme dans un soupir : « chéri ». A ce moment elle relève la tête, et, muette de terreur, elle aperçoit Richard qui lui dit simplement : « Bonsoir, maman ! » et qui sort.

Qu'on pense de cette scène ce qu'on voudra, l'homme qui l'a écrite est évidemment né pour le théâtre : qu'on la lise ou qu'on la voie jouer, elle donne la chair de poule ; elle est aussi adroitement exécutée que fortement conçue. C'est sans doute pour cette scène-là que la pièce a été faite, et il est certain qu'elle en exprime l'idée essentielle en un raccourci puissant. Le malheur est qu'elle se trouve

à la fin du premier acte ; comment l'auteur va-t-il s'y prendre pour nous intéresser pendant les trois autres aux faits et gestes de cette femelle en chaleur ? Aux belles audaces du début va succéder un développement d'une banalité déplorable. M. de Rysbergue, mis au courant, chasse sa femme de chez lui ; elle s'en va au loin filer le parfait amour, jusqu'au jour trop prévu où son jeune amant en a assez de sa vieille maîtresse ; alors, Froufrou en cheveux gris, elle vient demander asile à son fils marié, et devant le berceau de son petit-fils elle sent s'éveiller en elle une vocation de grand'mère. Dénouement attendrissant, bien fait pour plaire aux âmes sensibles et rassurer les pudeurs bourgeoises que les vivacités du premier acte avaient pu effaroucher. Henry Bataille est un habile homme ; lorsqu'au commencement de sa pièce il prête à une femme de la haute bourgeoisie le ton et les allures d'une fille, et que, dans une scène qui a une vague odeur d'inceste, il la montre prête à se pâmer sous le baiser de son enfant, il sait qu'il va flatter délicieusement les snobs des fauteuils d'orchestre, qui diront : C'est très fort ; voilà le vrai théâtre moderne, qui rompt enfin avec les vieux préjugés ! Mais lorsqu'au second acte M. de Rysbergue met sa femme à la porte après l'avoir éloquemment sermonnée, lorsqu'au quatrième acte Irène, vieillie et repentante, s'humilie devant son fils et devant sa bru, le public ne sera pas moins satisfait : après avoir secoué le joug de la vieille morale, il sera heureux de s'y plier de nouveau. En lui servant une

tasse de camomille après un potage à la bisque, en caressant tour à tour son apparent amour de l'indépendance et son attachement à la tradition, l'auteur savait ce qu'il faisait : il se donnait l'air de renouveler notre théâtre, sans courir les risques auxquels sont exposés les véritables novateurs.

Son succès l'a mis en goût, et il a depuis *Maman Colibri* écrit d'autres pièces sur des données non moins audacieuses. L'héroïne du *Scandale*, Mme Férioul, la femme d'un riche industriel de Grasse, est venue passer une saison à Luchon avec son mari et ses enfants. Au premier acte nous apprenons, non sans stupeur, qu'il y a quelques jours elle s'est donnée à un rasta quelconque, un certain Artannezo, son voisin de table d'hôte, dont la peau, dorée comme le raisin muscat, a, paraît-il, produit sur elle une impression irrésistible. Elle en est si affolée qu'elle ne recule pas devant les pires imprudences : quelqu'un de l'hôtel l'a vue, la nuit précédente, entrer dans la chambre de son amant, à deux pas de celle de son mari. Les choses en sont là, lorsqu'un beau soir, dans le jardin du Casino, le rasta, tout en lui parlant de son amour, en vient à lui faire des confidences d'une autre nature. Il lui avoue que les fonds sont bas, et que le caissier du cercle a tout à l'heure refusé de lui avancer vingt-cinq louis pour tailler une banque. Ce disant, il regarde une bague de grand prix que porte sa maîtresse ; il la regarde avec tant de fixité que Mme Férioul finit par comprendre, et la lui donne pour aller tenter la veine. La pauvre femme

vient de perdre ses illusions, mais on s'étonne qu'elle ait pu en avoir. En causant avec Artannezo, elle lui dit : « Tu réalises si parfaitement l'idéal que je me suis fait en province !... Si tu savais comme nous vivons seuls à Grasse ! Et l'hiver nous voyons une société si peu distrayante : des sous-préfets, des agents voyers, toute la séquelle du département !... » Qui est-ce qui parle ainsi ? Est-ce une détraquée, une Mme Bovary des Alpes-Maritimes, pour qui ce beau brun au teint mat, avec son bagout vulgaire et son élégance de pacotille, représente le rêve et la poésie ? Tout, dans le langage et dans la conduite de Mme Férioul, nous amène à cette conclusion. Eh bien ! non, ce n'est pas cela du tout, et nous nous en apercevrons dès le commencement du second acte, lorsque nous la verrons lutter désespérément contre les conséquences de sa faute. Elle aime tendrement ce mari qu'elle a trompé, ces enfants dont elle ne s'est pas souvenue quand elle s'abandonnait à un misérable.

Dira-t-on qu'il ne s'agit que d'une erreur d'un jour, qu'une honnête femme peut commettre ? Mais il faudrait alors que l'auteur eût pris soin de l'expliquer, de la rendre moins invraisemblable. La vérité, c'est qu'il ne s'est soucié que de frapper fort, et non de frapper juste. Il avait imaginé pour son troisième acte une situation sur laquelle il comptait. Le mari commence à s'inquiéter, il sent que sa femme lui cache quelque chose. Il interroge celui qu'il devine être son confident, et le contraint à tout avouer : la scène est belle en effet, et écrite avec une admi-

rable vigueur ; c'est en vue de cette scène, et parce qu'il n'a pas cru pouvoir l'amener autrement, qu'il a dans son premier acte fait litière de la vraisemblance.

Mais, quelque contestables que puissent être la donnée du *Scandale* et celle de *Maman Colibri*, ce n'est pas dans ces deux pièces, c'est dans *la Vierge folle* que le système dramatique d'Henry Bataille a trouvé son plein épanouissement. Jamais encore il n'avait si intrépidement mis en lumière la conception qu'il se fait de l'amour, celle d'une force déchaînée qui ne s'arrête devant aucun obstacle. Cette fois-ci il ne s'agit plus de la séduction d'une femme mariée, mais de celle d'une jeune fille, et son séducteur est un homme marié ; il a quarante ans, elle en a dix-huit. S'il y a des reproches à faire à M. Bataille, ce n'est pas celui de manquer de crânerie ; c'est de parti pris, et pour mieux établir sa thèse, qu'il a entassé dès le début invraisemblance sur invraisemblance, et qu'il s'est promis de nous intéresser à des personnages et à des actes plutôt faits pour nous révolter. S'il gagne la partie, il aura prouvé, pense-t-il, que l'amour, je dis l'amour quelconque, si coupable, si répugnant qu'il puisse être, porte sa justification en lui-même, et que les protestations qu'il soulève ne tiennent qu'à de vieux préjugés.

La jeune fille séduite, la « Vierge folle », c'est Diane, fille du duc de Charance. Le séducteur, Armaury, n'est rien moins qu'un grand avocat de Paris, ex-bâtonnier de l'ordre, un successeur, bien

singulier, des Barboux et des Demange. Notons en passant que sa femme est exquise, qu'il le sait, et qu'au quatrième acte, après l'avoir indignement abandonnée, il s'attendrit sur elle et il lui jure qu'il l'aime toujours. Mais, quoique très occupé, il paraît qu'il avait du vague à l'âme ; la tendresse conjugale ne lui suffisait pas, et il aspirait à des amours perverses. C'est sur Diane de Charance qu'il a jeté son dévolu, et il a eu la main heureuse : cette fille des preux s'est trouvée avoir l'âme d'une gourgandine, et Armaury n'a pas eu longtemps à faire le siège d'une vertu qui ne demandait qu'à se rendre. Les deux familles étaient en villégiature à Dinard ; on se voyait constamment ; une nuit Armaury est venu attendre Diane à la porte du jardin ; elle l'a suivi jusque dans sa villa, d'où elle est revenue à cinq heures du matin, lorsque tout le monde dormait encore.

Personne ne s'est douté de rien, On est rentré à Paris, où les rendez-vous ont continué, sans que ni Mme Armaury ni les Charance aient eu le moindre soupçon. Malheureusement les deux amants ne se contentaient pas de se voir, ils avaient la funeste habitude de s'écrire, et un beau jour le duc trouve dans la poche du manteau de sa fille un billet qui ne lui laisse aucun doute. Il fait dans la chambre de Diane des fouilles discrètes, et il y trouve tout un paquet de lettres d'Armaury. En voici un échantillon : « Je te regardais danser ce soir chez Mme de Bellines ; ta robe te pressait délicieusemennt la gorge, et ton cher petit corps tiède semblait gainé

dans le bas comme celui d'une sirène... Et il me semblait que j'allais crier dans un orgueil triomphal à tous ces gens : Ce corps que tous envient du même regard, il est à moi seul. J'en suis le maître, et demain je... » Ici des points suspensifs non moins éloquents que les mots qui les précèdent,

Voilà ce que vient de lire le duc de Charance quand la toile se lève, et on comprend qu'il soit en colère ; on le serait à moins. Comme la duchesse, il le sait bien, est une cervelle d'oiseau, et que sa légèreté est peut-être en partie la cause de ce qui est arrivé, il a recours aux lumières de l'homme qui lui inspire le plus de confiance, l'abbé Roux, qui jadis a été le précepteur de son fils Gaston, et qui a fait faire à sa fille sa première communion. Malgré l'expérience que lui a donnée le confessionnal, l'excellent abbé est embarrassé ; les cas aussi beaux que celui-là ne se rencontrent pas tous les jours ; il conseille aux parents d'envoyer leur fille dans un couvent de Belgique dont il connaît la supérieure, et en attendant, à titre de pénitence provisoire, de lui faire couper les cheveux « à ras d'épaule ». Le malheur est que Diane n'est nullement disposée à obéir. Son père a beau la jeter par terre et l'appeler « fille perdue » et « petite saleté », elle refuse absolument de se laisser tondre, et si elle fait semblant de se résigner au couvent, nous sentons bien que cette soumission forcée n'est qu'apparente, et dissimule une arrière-pensée.

Et en effet à l'acte suivant nous trouvons Diane

non pas en Belgique, mais dans un appartement du quai d'Orsay où Armaury reçoit ses clients, et d'où il retourne le soir dans sa maison de Neuilly. Les deux amants, déjouant la surveillance du duc et de la duchesse, sans compter celle de Mme Armaury, n'ont pas cessé de correspondre, et c'est ainsi qu'ils ont combiné le plan de leur fuite, à laquelle nous allons assister. Une auto va venir les prendre dans un instant ; ils fileront sur Dieppe, où ils s'embarqueront pour l'Angleterre. Pendant qu'ils achèvent leurs préparatifs, ils entendent sous les fenêtres le bruit d'une auto. C'est l'auto de la liberté ! s'écrie Armaury. Point du tout ! il regarde, c'est un taxi d'où il a la désagréable surprise de voir descendre sa femme. A peine a-t-il le temps de faire cacher Diane dans une chambre voisine ; Mme Armaury se présente ; avertie par une lettre anonyme des projets de son mari, elle est accourue pour essayer de s'y opposer. La première chose qu'elle aperçoit en entrant, ce sont les valises des deux amants dans le corridor ; nul doute, Diane est là. Elle se débarrasse une minute de son mari sous un prétexte quelconque, elle va à la porte de la chambre où sa rivale est cachée ; elle la ferme, et met la clef dans sa poche. Quand Armaury revient, elle la lui montre ; il la somme de la lui donner. N'y compte pas, lui dit-elle, il faudra que tu me l'arraches de force, ou que tu fasses sauter la serrure. Sur ce, nouvel incident ; Mme Armaury, en regardant machinalement par la fenêtre, voit arriver Gaston de

Charance ; il sera là dans une minute. Tandis que son mari perd la tête, elle garde tout son sang-froid ; elle le fait passer dans la pièce à côté, et va ouvrir à Gaston. — Vous ici, madame, s'écrie-t-il. — Eh ! sans doute, moi ! je venais aider mon mari dans un travail ; excusez-moi, et elle fait fonctionner la machine à écrire. Décontenancé, stupéfait, le jeune homme prend le parti de tout lui avouer ; une lettre anonyme qu'il vient de recevoir lui disait qu'Armaury allait enlever sa sœur. Quelle folie ! répond-elle ; elle le gronde un peu de sa crédulité, puis elle va tranquillement appeler son mari. Quelle bonne surprise ! dit-il à Gaston ; mais tout en causant avec lui de sujets quelconques, il est sur des charbons ardents. Il a entendu sur le quai la trompe de l'auto qui vient pour l'emmener. Il supplie tout bas sa femme de lui rendre la clef ; je vais délivrer Diane, lui dit-il, et l'auto la ramènera chez elle. Pourquoi obéit-elle ? Pourquoi, si défiante il y a un instant, se montre-t-elle tout à coup si crédule ? Dans la vie réelle, en effet, les choses ne se passeraient pas ainsi ; mais d'abord dans ce cas la pièce serait terminée à la fin du second acte, et puis nous savons déjà qu'Henry Bataille se fait de la vraisemblance une conception particulière. C'est comme ça parce que c'est comme ça. Armaury s'esquive en disant à Gaston qu'il revient dans une minute, qu'ils sortiront ensemble. Mme Armaury, tout en causant avec le jeune homme, écoute anxieusement ; elle entend l'auto qui s'éloigne. Elle appelle

la concierge, et lui parlant tout bas : Monsieur est parti ? — Oui, madame. — Seul ? — Non. Alors, hors d'elle-même, elle crie de toutes ses forces : Ah ! le misérable ! Il est parti, ils sont partis ! C'était vrai ! Votre sœur était ici ! Gaston bondit. Et vous les avez laissés partir ! Pourquoi ? par quelle folie ? — J'ai voulu être généreuse, le laisser libre. — Au moins m'aiderez-vous à les poursuivre, à le punir ? — Ah ! oui, je suis avec vous, et de toute mon âme.

Tout cela est en dehors de toute réalité et de tout bon sens. C'est, comme l'a dit M. Doumic, « le théâtre dans la lune ». Mais il faut être juste : c'est d'excellent *mélo* ; le genre une fois admis, on doit reconnaître qu'Henry Bataille y a fait preuve de ses qualités habituelles, beaucoup de mouvement, le don du dialogue dramatique, une remarquable entente des coups de théâtre. Malheureusement à une situation comme celle qu'il a imaginée il n'y a pas d'issue possible, et pendant les deux derniers actes il patauge en pleine extravagance. C'est en vain qu'il a eu recours aux grands moyens, qu'il a mobilisé toutes ses troupes, qu'il a lancé sur la piste des fugitifs non seulement le duc de Charance et son fils Gaston, mais Mme Armaury et l'inévitable abbé Roux. Gaston de Charance brandit un revolver, Mme Armaury et l'abbé Roux font assaut d'éloquence avec Armaury ; mais tout ce remue-ménage ne peut ni dissimuler le piétinement de l'action ni suppléer au manque d'intérêt. Ce qui est plus horri-

pilant que tout le reste, c'est ce qu'il y a de factice, de convenu et de peu sincère, dans tout cela. Passe encore pour l'abbé et pour Mme Armaury ! L'un dit à peu près ce qu'il pouvait dire, l'autre joue consciencieusement le rôle qui lui a été attribué par l'auteur ; c'est la victime, l'ange du sacrifice, sublime à jet continu. Mais Armaury et sa petite amie sont à gifler. Ils oublient tout à fait qu'un peu de modestie ne leur messiérait pas, et que, s'ils étaient, lui, poursuivi pour détournement de mineure, elle, enfermée dans une maison de correction, ils n'auraient que ce qu'ils méritent. Mais ils n'ont pas l'air de s'en douter : ils sont contents d'eux-mêmes, ils posent, ils se regardent à la glace ; Armaury de temps à autre laisse échapper des pensées profondes, prononce sur la vie humaine des jugements définitifs. Cependant il faut en finir, et malgré son désir d'être original l'auteur a eu recours au vieux moyen, au moyen classique des dramaturges dans l'embarras : il a tué son héroïne. Diane s'empare du revolver de son frère, et se loge une balle dans la tête. Alors Armaury, cabotin jusqu'au bout, se rappelle Shakespeare, et la scène où le roi Lear prend dans ses bras le cadavre de Cordélia. Il se penche sur le corps de Diane : « Elle était, dit-il, tout amour et toute gentillesse, et nous nous sommes mis à quatre ou cinq pour la tuer... » A ce moment des garçons d'hôtel, attirés par le bruit, arrivent et s'arrêtent à la porte de la chambre : « Entrez, entrez, » leur dit Armaury, et se souvenant maintenant de

Mæterlinck, et de la fin de *Pelléas* : « C'est une pauvre fille qui est là !... une pauvre petite fille de rien du tout !... »

Cette lamentable rhétorique a eu, je dois le reconnaître, un immense succès. Pour un peu nous aurions entendu crier comme en 1830 : Enfoncé, Racine ! C'est vraiment très curieux. Plusieurs autres ouvrages d'Henry Bataille ont réussi, et à certains égards méritaient de réussir ; je citerai par exemple, en dehors de ceux dont j'ai parlé, *la Femme nue* et *la Marche nuptiale* ; mais le succès qu'ils ont eu n'est pas comparable au triomphe qu'a remporté *la Vierge folle*. D'où vient cette différence ? Cela tient, je suppose, à ce que la donnée de ces deux pièces se rapprochait encore jusqu'à un certain point de la vie réelle. Le héros de *la Femme nue*, Pierre Bernier, est un peintre qui, après avoir vécu des années de guigne et de misère avec son modèle, Louise, obtient la médaille du salon, devient l'artiste à la mode, la coqueluche des belles madames. Que va devenir la pauvre Louise ? Pourra-t-elle lutter contre les rivales qui voudront lui prendre son amant ? C'est un peu la même histoire que celle de Julien et de Charlotte dans *la Veine*. Bataille s'y est pris autrement que Capus ; il a essayé de nous faire pleurer au lieu de nous faire sourire ; mais c'est bien en gros le même sujet, et c'est un vrai sujet, pris dans la nature, et qui comporte un développement à la fois dramatique et vrai. Dans *la Marche nuptiale*, la part de la convention est déjà

plus forte. Que l'héroïne, Grâce de Plessans, dont le père est premier président à Aix, devienne la maîtresse de Claude, son professeur de piano, et s'enfuie à Paris avec lui, il faut bien admettre que c'est possible, puisque des exemples célèbres nous prouvent que cela peut être vrai. Mais ce qui est plus contestable, c'est qu'une passion si violente ne soit justifiée par rien, que celui qui en est l'objet soit un pauvre homme, sans beauté, sans talent, sans volonté ni énergie. Je sais bien qu'il viendra un moment où les yeux de l'héroïne s'ouvriront, et où, ne voulant ni trahir le pauvre être auquel elle est liée ni continuer à mener avec lui une vie qui lui est devenue odieuse, elle en finira, elle aussi, par le suicide. On ne peut nier qu'il y ait dans cette désillusion de l'amour un beau sujet, d'un intérêt profond ; mais il est permis de croire que l'auteur a forcé la note, et que la péripétie finale aurait été tout aussi émouvante, qu'elle l'aurait été davantage peut-être, si l'illusion première avait été moins invraisemblable.

Mais enfin, si l'on peut discuter dans ces deux pièces sur la conception même, sur le détail de l'exécution, il y a là au moins une interprétation parfois intéressante de la vie humaine. Il n'y a plus rien de tel dans *la Vierge folle*. L'invraisemblance y est érigée en système, et c'est en prenant le contre-pied du sens commun que l'auteur se fait applaudir. Nous voyons, spectacle imprévu, le romantisme renaître sous une nouvelle forme. Les

inventions plus ou moins saugrenues d'Henry Bataille ne sont que du vieux neuf ; sa conception de l'amour est exactement la même que celle de Dumas dans *Antony*, et les aventures de ses personnages ne sont pas moins fantastiques que celles de Ruy-Blas. Il y a pourtant deux grandes différences entre ses héros et ceux de l'école de 1830. La première, c'est la brutalité du langage, que les néo-romantiques ont héritée de Zola et des auteurs du Théâtre-Libre, dont ils sont tout imprégnés, bien qu'ils affectent de les dédaigner. La seconde, c'est qu'ils ont des prétentions philosophiques, étrangères aux personnages de Dumas père et de Hugo. Il y a dans plusieurs des œuvres de Bataille un salmigondis des doctrines les plus opposées : Schopenhauer, Nietzsche, Tolstoï, s'y mêlent dans une confusion vraiment réjouissante. A partir du troisième acte ses héros ont la manie de pontifier, et ce n'est pas sans quelque ahurissement qu'on entend des oracles tomber de pareilles bouches. Je ne doute pas d'ailleurs que ce soit là une des causes qui expliquent le grand succès de l'auteur de *la Vierge folle* : les spectateurs, encore plus « gobeurs » qu'ils ne sont blasés, au lieu de louer en lui ce qui en vaut la peine, ses réelles et grandes qualités dramatiques, restent bouche bée devant ses tirades apocalyptiques, et saluent en lui un penseur.

Rostand mis à part, je crois bien que M. Bernstein est, avec Henry Bataille, l'auteur dramatique qui a eu depuis dix ans les succès les plus bruyants, celui

qui a le plus de prise sur nos contemporains, sur les jeunes gens en particulier. Il diffère d'Henry Bataille en ce qu'il n'a pas de prétentions philosophiques ; mais il a comme lui, et au suprême degré, le don du théâtre. Il sait imaginer des situations ingénieuses ou fortes, il va droit aux scènes essentielles, celles qui mettent en relief, avec les principaux caractères, l'idée même du sujet. Il a dû, comme tout le monde, faire son apprentissage, et il n'est pas arrivé du premier coup à dégager son originalité. Ses premières œuvres sont des imitations. *Le Marché*, qui est de 1900, ressemble aux pièces qu'on jouait dix ans auparavant au Théâtre-Libre ; *le Détour*, qui est de 1902, n'est qu'une variante de l'*Yvette* de Pierre Berton, jouée l'année précédente, et les deux auteurs n'ont fait que mettre à la scène une jolie nouvelle de Maupassant. *Le Bercail* n'est guère plus original ni plus intéressant que *la Déserteuse* de Brieux dont le sujet est le même et qui a été jouée à peu près en même temps. Et même dans *la Griffe*, où il se trouve des scènes fortement écrites, les deux personnages principaux, Cortelon, le politicien renégat, et sa femme Antoinette, qui le trahit pendant qu'il se compromet pour elle, laissent une impression de *déjà vu* : la scène finale où le héros, désespéré, perdu, finit par sombrer dans la folie, n'a qu'une vigueur factice : ce dénouement théâtral plutôt que dramatique n'est que l'expédient d'un auteur aux abois.

Le Voleur n'est qu'une anecdote adroitement mise en scène. L'histoire, qui a fait du bruit il y a quelques années, était celle d'un vol commis dans un château, et dont on soupçonnait non un domestique, mais un des hôtes du châtelain. Voici le thème dramatique imaginé par Bernstein. Richard Voysin et sa jeune femme Marie-Louise viennent de passer leurs vacances à la campagne chez leurs amis Lagardes. Raymond Lagardes, qui est millionnaire, qui a de grandes plantations de café au Brésil et une importante maison de vente à Paris, a donné un emploi à son vieux camarade Richard, qui n'est pas riche et qui aurait d'autant plus besoin de l'être que Marie-Louise, qu'il a épousée il y a quelques mois, est fort élégante et un peu coquette.

Nous voici au cœur même du sujet. Lagardes s'est remarié il y a quelques années avec une jeune femme, mais de son premier mariage il a un fils, Fernand, un grand garçon de dix-huit ans, qui a pris sa belle-mère en grippe, et qui inquiète et attriste son père par son humeur sombre, son air buté, sa physionomie hostile. Nous savons, nous, dès le commencement du premier acte, que ce qui le rend triste, c'est bien moins le second mariage de son père que la passion qu'il a conçue pour Marie-Louise. Passion malheureuse, car Marie-Louise est folle de son mari ; aussi sommes-nous un peu surpris que depuis plusieurs semaines elle n'ait pas trouvé le moyen de faire entendre raison au jeune

homme, qu'elle ait accepté de lui des rendez-vous, que non seulement elle le laisse lui écrire des lettres d'amour, mais qu'au lieu de les montrer à son mari ou de les déchirer, elle aille les cacher dans une vieille caisse au fond du jardin.

Nous ne sommes pas au bout de nos surprises. Depuis quelques jours il y a en villégiature chez les Lagardes un certain Zambault, que personne ne connaît, sauf le maître de la maison, et qui intrigue singulièrement sa femme et ses hôtes. Or, le soir où la pièce commence, Lagardes se décide à révéler son secret à ses amis. Zambault n'est autre chose qu'un policier, qui sur son invitation est venu faire chez lui une enquête délicate. Depuis quelques semaines Lagardes s'était aperçu qu'on le volait ; il a fait ses comptes, il a constaté qu'il lui manquait un peu plus de vingt mille francs. Alors il a tenté une expérience ; un jour il a mis une certaine somme dans le tiroir d'un meuble ; il en avait disparu la moitié dès le lendemain. Zambault, en venant chez lui, lui avait demandé huit jours pour découvrir son voleur ; or il vient de lui dire il y a un instant qu'il est tout prêt à lui révéler son nom.

Sur ce, entrée de Zambault. Il cherche d'abord à se dérober ; c'est à M. Lagardes seul qu'il a demandé un entretien ; mais Lagardes le somme de parler devant tout le monde. Eh ! bien, lui dit-il, le voleur c'est votre fils Fernand. Protestations du père, indignation générale. Soit, dit Zambault, mettez que je n'aie rien dit ; je n'ai plus qu'à me

retirer. Non ! non ! lui crie-t-on, expliquez-vous. Il s'explique en effet, et il y a dans ses explications tant de clarté, de logique, de vraisemblance, que ceux mêmes qui protestaient tout à l'heure, très troublés maintenant, ne trouvent rien à répondre. Sur ces entrefaites arrive le jeune homme ; Zambault l'interroge à brûle-pourpoint ; Fernand commence par nier, mais pressé de questions par le policier, il balbutie, il se déconcerte, et finit par tout avouer.

Cette fin du premier acte est d'un art consommé, mais dans la grande scène qui remplit le second il y a des qualités d'un ordre supérieur. Richard et sa femme Marie-Louise sont rentrés dans leur chambre. Il est une heure du matin ; Marie-Louise, qui se prétend morte de fatigue, est pressée de se mettre au lit. Mais Richard a bien autre chose en tête ; il ne pense qu'à la terrible scène dont ils viennent d'être témoins, à ce fils convaincu de vol devant son père, muet de douleur et de honte. Il repasse dans sa mémoire les détails de l'interrogatoire : lorsque Zambault a demandé à Fernand comment il s'y était pris pour commettre ses vols, il a répondu qu'il avait glissé la lame de son canif dans la rainure du tiroir, et qu'il avait abattu le pène. Richard essaie d'ouvrir de la même façon un tiroir de la commode. Que fais-tu là ? lui dit Marie-Louise, et il nous semble qu'il y a de l'inquiétude dans sa voix. Nous en sommes d'autant plus frappés que nous venons de la voir enfermer un porte-cartes dans ce tiroir, dont

elle n'a pas manqué de retirer la clef. Son mari lui répond à peine, absorbé qu'il est par une expérience qui évidemment le passionne. Après un premier échec il a semblé y renoncer ; il s'est écrié : C'est impossible ; mais il recommence, il s'acharne, et il finit par réussir ; le tiroir s'ouvre.

Richard, en fouillant machinalement dans le linge, trouve le fameux porte-cartes, qu'il s'est bien aperçu que sa femme voulait lui dissimuler. Ah ! ah ! je l'ai, dit-il en riant, mais il est un peu surpris, quand elle lui crie avec colère : Je te défends de l'ouvrir. Il l'ouvre cependant, et y trouvant son portrait il le referme, il s'excuse ; il va le lui rendre, lorsqu'en le palpant il sent qu'il contient autre chose. C'est curieux ! dit-il, on dirait du parchemin. Ce sont des papiers d'affaires, dit Marie-Louise, affolée. — Des papiers d'affaires ? répond-il avec un certain scepticisme. — Eh ! bien, non, c'est de l'argent, ce sont mes petites économies. — Des économies ! Voyez-vous cela ? Et il prend les billets, il les compte : cinq, six cents francs ! — Mais il déplie les billets, et il s'aperçoit de son erreur ; six mille francs ! s'écrie-t-il, non sans quelque effarement.

Nous sentons bien que les choses ne peuvent en rester là et que nous touchons à une explication décisive ; mais l'auteur a eu l'art de la suspendre une minute, et de redoubler notre curiosité en ne se hâtant pas de la satisfaire. Richard n'insiste pas, il laisse sa femme passer dans son cabinet de toilette ; mais bientôt, d'une voix impatiente, il la rappelle et

non plus en riant, mais sur un ton brusque, cassant, autoritaire, il la somme de lui dire d'où vient l'argent qu'elle a en sa possession. En vain la pauvre femme essaie de se défendre ou de se dérober ; les explications contradictoires, les mensonges inutiles qu'elle accumule, ne peuvent faire illusion à son mari, qui la ramène impitoyablement à la question toutes les fois qu'elle s'en écarte. Il finit par lui crier : Tu es mêlée à cette affaire d'argent volé, n'est-ce pas? Fernand ne volait pas seulement pour son compte? Ou bien tu volais aussi ? — Fernand n'a rien volé ! — Alors ? — Fernand s'est accusé pour me sauver. C'est moi qui ai volé les vingt mille francs.

Cette scène est faite de main de maître : on doit sentir, même dans une rapide analyse, avec quelle logique, avec quelle sûreté, l'auteur a su, en enchaînant l'un à l'autre des incidents insignifiants en apparence, amener le mari à deviner peu à peu la vérité, et sa femme à lui avouer ce qu'elle a longtemps essayé de lui taire. Si cet aveu produit un effet si dramatique, c'est qu'en voyant la malheureuse s'enferrer de réplique en réplique, nous comprenons qu'elle essaie vainement de le retenir, et qu'elle finira par le laisser échapper.

Malheureusement nous ne sommes qu'à la moitié de la scène, et quel que soit le talent de l'auteur, la seconde partie ne pouvait pas avoir le même intérêt. Une fois que Richard sait que sa femme a volé, il lui demande naturellement pourquoi, et la réponse qu'elle lui fait est bien singulière. J'ai volé, lui dit-

elle, parce que je t'adorais et que j'ai voulu être belle et élégante pour te plaire. En admettant, ce qui n'est pas, que cette explication nous paraisse vraisemblable, elle ne peut provoquer chez Richard que l'indignation à l'égard d'une créature capable de recourir à de pareils moyens pour se faire aimer. Une fois qu'il lui aura craché son mépris à la face, il n'a plus rien à faire qu'à recommencer, et toutes les supplications de Marie-Louise qui se traîne à ses pieds en lui demandant pardon, ne peuvent nous empêcher de sentir que nous piétinons sur place. L'intérêt se réveille un peu lorsque Richard, énervé, sinon attendri, par ses sanglots et ses larmes, se ressaisit, et lui pose la question que nous attendions : Mais pourquoi Fernand a-t-il avoué un vol dont il était innocent? — Parce que je le lui ai demandé. — Où ? quand ? — Ce soir, dans le parc. — Et pourquoi a-t-il consenti ? — Parce qu'il m'aime, et qu'il me fait la cour depuis longtemps. Là-dessus Richard s'emporte, lui fait une scène de jalousie ; mais il a beau crier et la traiter de « garce », nous ne prenons pas ses fureurs au sérieux, parce qu'il ne peut douter, non plus que nous, que sa femme n'aime que lui.

Si l'auteur a été embarrassé pour finir cette scène si admirablement commencée, il l'a été plus encore pour terminer sa pièce. Il l'avait conçue en vue de la situation très dramatique que nous venons d'analyser ; une fois qu'il en a tiré les effets qu'elle comporte, l'invraisemblance de la donnée fondamentale

nous apparaît seule, et tout l'intérêt s'évanouit. Qu'au dernier acte M. Lagardes expédie son fils au Brésil, comme il en annonce l'intention, ou que ce soit Richard et sa femme qui s'expatrient à sa place, cela nous est profondément égal, et nous n'aspirons plus qu'à voir la pièce finir d'une façon quelconque.

Il y a dans *la Rafale*, comme dans *le Voleur*, de remarquables qualités d'exécution. L'idée de la pièce est empruntée à un épisode du roman d'Hervieu, *Peints par eux-mêmes.* Le Hinglé, un clubman, est l'amant de Françoise de Trémeur. Une lettre compromettante de sa maîtresse est tombée entre les mains du baron Munstein, qui déclare très posément à Françoise qu'il ne la lui rendra que moyennant une condition facile à comprendre. Le Hinglé, mis au courant, s'avise de la combinaison suivante. Pauvre, ne vivant que du jeu, il a triché, il a été exécuté au Cercle ; il n'a plus qu'à disparaître ; mais avant de mourir il sauvera sa maîtresse. Grâce à une carte de visite qu'il a gardée et où elle lui donnait rendez-vous dans un hôtel, il y attire Munstein, et lui donne le choix de rendre la lettre, ou de recevoir une balle dans les reins. Le baron s'exécute ; Le Hinglé renvoie la lettre à Mme de Trémeur en lui annonçant qu'il va se tuer, et il tient parole. Si quelqu'un avait pu faire accepter au théâtre cette scène qui dans le livre est d'un effet puissant, c'est bien Bernstein ; il y a renoncé cependant. Ce qu'il a emprunté à Hervieu, c'est la situation de son héros

qu'une faute contre l'honneur accule au suicide; c'est aussi l'inspiration générale de sa pièce, l'ardeur fougueuse du désir chez les deux amants qu'il a mis en scène, chez la femme surtout. Le titre qu'il a donné à son œuvre, *la Rafale*, n'est pas trompeur : il s'agit bien d'une tourmente qui emporte les deux héros, Robert de Chacéroy et Hélène de Bréchebel. L'action est simple, et d'une rapidité foudroyante. Au premier acte Hélène, voyant Robert soucieux, l'interroge, et l'oblige d'avouer qu'il a perdu la veille au baccara six cent mille francs qui ne lui appartenaient pas. Que vas-tu faire? lui demande-t-elle, — Je n'ai plus qu'à disparaître. — Disparaître ? — Oui, quitter Paris, la France, pour longtemps peut-être. — Nous comprenons fort bien à quoi il songe ; mais Hélène est sur une fausse piste ; indignée, elle s'écrie : Si tu pars, je pars avec toi !

En attendant, malgré tout ce que Robert peut lui dire, elle se met en campagne pour lui trouver les six cent mille francs qui lui manquent. Ses parures valent plus que cette somme ; mais le bijoutier à qui elle essaie de les vendre lui demande si elle a le consentement de son mari. Elle pense alors à son père, le baron Lebourg ; qu'est-ce que six cent mille francs pour lui qui lui a donné une dot de cinq millions ? Mais le baron ne veut pas acheter chat en poche ; il exige des explications, qui ne sont pas faciles à donner ; et lorsqu'enfin elle s'est décidée à parler, à nommer Chacéroy, son père, furieux, refuse de faire quoi que ce soit pour l'amant de sa fille.

C'est alors que la malheureuse songe à un sien cousin, Amédée Lebourg, désagréable personnage que nous avons entrevu au premier acte. Il l'a aimée, il espérait l'épouser ; qui sait ? Peut-être, s'il l'aime encore, consentira-t-il à lui venir en aide. Elle sait d'ailleurs à quoi elle s'expose, et quel prix son cousin exigera ; mais qu'importe ? il faut qu'elle sauve son amant, et au commencement du troisième acte nous la voyons revenir de chez Amédée, comme Marion de Lorme sortant des bras de Laffemas. Sacrifice inutile ! La résolution de Robert est prise. En vain Lebourg, par crainte du scandale, vient lui offrir de payer sa dette à condition qu'il s'expatrie. Inutile d'insister, lui dit-il, je vais me tuer dans cinq minutes. Lebourg parti, il éloigne Hélène sous un prétexte ; il passe dans sa chambre à coucher ; une détonation retentit ; Hélène, accourue au bruit, se trouve en face d'un cadavre.

Cet art sommaire et brutal agit incontestablement sur les nerfs des spectateurs, qui ne se soucient guère de psychologie nuancée, et qui ne se montrent pas difficiles en fait de vraisemblance, pourvu que dès le début l'auteur sache leur imposer ce qu'il veut leur faire admettre, et que les émotions par lesquelles il les fait passer soient assez rapides et assez fortes pour les empêcher de se reconnaître avant le baisser du rideau. Il ne suffit pas de trouver une situation saisissante, comme celle que Bernstein a empruntée au roman d'Hervieu ; il faut surtout nous la faire accepter. Ce n'était pas très facile. Ce que nous sa-

vons de Chaceroy, c'est qu'après avoir longtemps vécu du baccara ou des courses, il a fini par risquer et perdre au jeu six cent mille francs qui lui ont été confiés. Quoiqu'au dernier acte il traite de haut le baron Lebourg qui lui offre de le tirer d'affaire, et qu'il lui dise que Lebourg et lui ne sont pas de la même espèce, ce gentilhomme qui, après avoir volé sans excuse, se tue pour échapper à la justice, nous paraît un médiocre héros ; cependant Bernstein a su nous intéresser à lui en mettant en pleine lumière l'amour absolu, désintéressé, héroïque, qu'il a inspiré à sa maîtresse. Depuis l'admirable scène du premier acte où elle oblige son amant à se confesser à elle, jusqu'au dénouement, où derrière la porte elle entend Chacéroy se faire sauter la cervelle, c'est Hélène qui domine toute la pièce, et sa passion est rendue avec tant de vérité et de force qu'elle suffit à soutenir l'intérêt jusqu'au bout. Françoise de Trémeur, l'héroïne du roman d'Hervieu dont il s'est inspiré, était certes une figure bien attachante ; mais si Bernstein s'en est souvenu, ce n'est pas pour la copier : le caractère d'Hélène, avec ses impulsions brusques, sa passion tour à tour fougueuse et tendre, sa sincérité audacieuse, est une création vraiment originale, où il y a des parties supérieures.

Bernstein avait montré dans *la Rafale* et dans *le Voleur* qu'il était pleinement maître de son instrument ; qu'il savait combiner une action, imaginer des incidents, ménager des coups de théâtre ; qu'il s'entendait aussi bien à filer une scène, en traduisant

par les lenteurs et les sinuosités du dialogue l'éclosion de tel sentiment ou de telle idée dans l'esprit de ses personnages, qu'à en précipiter le mouvement pour exprimer les sautes brusques et les allures impétueuses de la passion. Ce n'était pas trop de toutes ces ressources pour oser aborder des sujets comme ceux qu'il a traités dans ses deux grandes pièces, *Samson* et *Israël*.

Le thème dramatique de *Samson*, c'est la vengeance d'un mari, mais une vengeance comme on en voit peu, si peu que Bernstein n'a pu la comparer qu'à celle du héros biblique qui, livré aux Philistins par Dalila, ébranle les colonnes du Temple et s'ensevelit sous ses ruines, avec sa maîtresse et ses ennemis triomphants. Le Samson de Bernstein s'appelle Jacques Brachart. Cet ancien portefaix du port de Marseille, qui après avoir à Tunis et en Egypte fait un peu tous les métiers est revenu trente fois millionnaire, une fois installé à Paris, s'est offert le luxe d'un mariage dans le grand monde. Le père et la mère d'Anne-Marie, sa femme, sont des nobles authentiques, mais décavés à ce point qu'ils ont imposé ce mariage à leur fille malgré ses résistances. Pleine d'un égal mépris pour ses parents qui l'ont vendue et pour son mari qui l'a achetée, elle ne leur dissimule ni ses sentiments ni son intention de disposer de sa personne comme elle l'entendra. Mais l'homme à qui elle se donne, le beau Le Govain, est un simple misérable. Amant de la femme et obligé

du mari, grâce aux tuyaux que celui-ci lui donne, il réalise de beaux bénéfices à la Bourse. Mais il ne s'en tient pas là. Un soir qu'il croit Brachart parti pour Londres, il vient enlever sa femme en auto ; mais au lieu de la conduire chez lui, il l'entraîne dans un restaurant de nuit, où, en compagnie de filles, il la fait assister à des scènes si crapuleuses qu'elle s'enfuit, écœurée.

Brachart, prévenu à temps, n'a pas quitté Paris ; il est rentré chez lui, et sa femme l'y retrouve lorsqu'elle revient au milieu de la nuit de son expédition lamentable. Comme elle refuse de lui donner la moindre explication de sa conduite, il ne peut maîtriser une première explosion de fureur. Mais il reprend bientôt assez de sang-froid pour combiner sa vengeance. La fortune de Le Govain consiste en actions de la société des cuivres égyptiens dont Brachart est le directeur. Il jouera à la baisse sur sa propre valeur ; les actions, qui cotent 850, tomberont en quelques heures à 600 : Le Govain et lui seront ruinés du même coup. Il le chambre à l'hôtel Ritz, où il l'a invité à déjeuner, et au dessert, quand il est bien sûr de son fait, il le met au courant. A la fureur, aux injures, aux menaces de Le Govain, il ne répond qu'en lui crachant à la face sa haine et son mépris.

Il lui reste à dire à sa femme ce qu'il a fait, et pourquoi. Son attitude, ses réponses, lui montreront si elle est ou non capable de sentir ce qu'il y a d'héroïque dans l'acte de folie qu'il vient de com-

mettre. Qu'allez-vous faire? lui dit-il. M'abandonner, comme vous en avez le droit? Ou me rester fidèle malgré ma ruine? — Je reste avec vous. Mais sa fidélité ne suffit pas à Brachart, c'est son amour qu'il voudrait. C'est trop tôt, lui répond-elle; mais cette réponse même nous laisse comprendre que, si elle ne l'aime pas encore, un jour elle pourra l'aimer.

Quoique l'idée essentielle de l'œuvre, la vengeance paradoxale de Brachart, le Samson moderne, appartienne bien en propre à Bernstein, il y a cependant une parenté indéniable entre sa pièce et celle d'Albert Guinon, *Décadence*, jouée trois ans avant la sienne. Dans le drame de Guinon le mari s'appelle Nathan Strohmann, la femme Jeannine, l'amant est le marquis de Charancé, et la situation des trois personnages à l'égard l'un de l'autre est sensiblement la même. Strohmann a acheté sa femme comme Brachart la sienne, et Jeannine, qui ne dissimule pas à son mari la répulsion qu'il lui inspire, devient la maîtresse de Charancé comme Anne-Marie est celle de Le Govain. Ceci n'est pas une critique, mais une simple constatation. De même qu'en écrivant sa pièce Albert Guinon s'est souvenu du *Prince d'Aurec*, de même Bernstein avait le droit d'utiliser celle de son devancier, puisque avec les données qu'il lui emprunte il a su composer une œuvre originale.

Ce qui transforme tout, ce qui donne à tout un aspect nouveau et imprévu, c'est le caractère du

héros. Ce caractère était commandé par la conception même de la pièce. Brachart ne pouvait pas être une chiffe comme le Strohmann d'Albert Guinon, qui ne sait que soupirer et geindre, qui est incapable d'agir : il fallait que ce fût un gaillard d'attaque qui rende coup pour coup, et qui ne dissimule que pour se venger plus sûrement. Pourquoi Bernstein a-t-il fait de lui un forban, qui a ramassé ses premiers billets de mille dans des métiers inavouables ? C'est qu'il fallait expliquer le mépris et le dégoût que sa femme éprouve pour lui. Mais ce mépris et ce dégoût ne dureront pas toujours : il faut qu'au dénouement un rapprochement s'opère entre les deux époux, qu'Anne-Marie, comparant la conduite infâme de son amant à la vaillance, à l'abnégation extraordinaire dont son mari vient de faire preuve, non seulement se mette à l'admirer, mais se sente touchée d'être si profondément aimée. Et c'est pour cela que l'auteur a prêté à cet ancien portefaix, qui renverse une porte d'un coup d'épaule et qui dans la grande scène avec Le Govain est sur le point de l'étrangler, des trésors de sensibilité et de poésie, qu'il épanche dans la dernière scène avec sa femme. Dans quel monde les choses se passent-elles ainsi ? Ce n'est assurément pas dans celui que nous connaissons, car dans celui-là les héros les plus indiscutables ne peuvent rivaliser pour la hauteur des sentiments avec le Jacques Brachart du dénouement. Ce forban, transfiguré au point d'être méconnaissable, vient

en droite ligne d'un monde différent du nôtre, celui des courtisanes vertueuses et des forçats sublimes, créé par l'imagination de Victor Hugo. Nous voilà revenus, après Flaubert, après Zola, après Maupassant, aux plus beaux temps du romantisme, et c'est sous couleur de nous peindre la société contemporaine qu'on nous amuse avec ces contes bleus! Je me hâte d'ajouter que ces billevesées ont le mérite de n'être pas ennuyeuses, que l'auteur met au service de ses fantaisies des dons de premier ordre, que par la vigueur de son imagination et le caractère puissamment dramatique de son dialogue il triomphe de nos résistances, il impose silence à nos objections : ce n'est qu'une fois le rideau baissé que nous nous réveillons de ce beau ou de ce mauvais rêve, et que nous reprenons contact avec la vie, avec la vérité.

La donnée d'*Israël* n'est pas plus que celle de *Samson* empruntée à la réalité courante ; si elle peut se réclamer d'une vraisemblance quelconque, ce ne peut être que de celle qu'au temps du grand Corneille on appelait naïvement *la vraisemblance extraordinaire*. Mais il y a entre les deux pièces une différence essentielle ; dans *Samson*, pour amener la situation capitale, la grande scène du troisième acte, où Brachart sacrifie délibérément ses trente millions pour le plaisir de se venger d'un rival, l'auteur a dû construire son personnage en dehors de l'observation et du sens commun ; dans *Israël*, au contraire, la situation une fois admise, les pensées,

les paroles, la conduite des principaux personnages sont bien en gros ce qu'elles devaient être.

Voici comment est développé le sujet. Le fils de la duchesse de Croucy, Thibault, prince de Clar, tout jeune encore, s'est mis par son éloquence à la tête du parti catholique et antisémite. Dans l'après-midi il a donné à Versailles une réunion publique où il a fait huer les juifs par une foule en délire, et pour que la journée soit complète, il a donné rendez-vous le soir à quelques amis au Cercle de la rue Royale, pour les faire assister à l'exécution d'un certain Gutlieb, celui des fils d'Israël qui lui inspire la plus profonde aversion. La raison ? Gutlieb, puissamment riche et anticlérical forcené, a versé en quelques mois deux millions à la caisse de la *Propagande laïque*. Le plan que Thibault de Clar expose à ses amis est très simple. Tous les soirs à onze heures Gutlieb vient au Cercle faire sa correspondance ; lorsqu'il en sortira, suivant son invariable habitude, à minuit et demi, Thibault, qui l'aura attendu jusque-là dans le vestibule, s'avancera vers lui, et l'obligera, de gré ou de force, à donner sa démission.

Assentiment général. Il n'y a qu'une voix discordante, celle du comte de Grégenoy, le doyen d'âge, et l'oncle de Thibault. Dans une scène conduite avec beaucoup d'art, Grégenoy essaie de faire entendre raison à ces fous, de montrer à son neveu que si Gutlieb ne cède pas à ses menaces, et qu'un duel s'ensuive, le fait de se battre, lui qui a vingt-sept

ans, contre un homme qui en a cinquante-quatre, et qui notoirement n'est de sa force ni à l'épée ni au pistolet, n'ajoutera pas grand'chose à sa gloire. Contre le fanatisme et l'emballement du jeune homme, applaudis d'ailleurs par la galerie, ses raisonnements font long feu ; il quitte donc son neveu et ses amis, ne voulant pas avoir l'air d'autoriser par sa présence une sorte de guet-apens qu'il réprouve. Gutlieb se présente ; Thibault, sans autre préambule, le somme d'écrire et de lui remettre séance tenante sa démission de membre du Cercle. — Vous êtes fou ! laissez-moi sortir. — Vous refusez ! Ne vous en prenez qu'à vous de ce qui va se passer. Et du bout de sa canne il fait tomber le chapeau de Gutlieb, qui silencieusement le ramasse, le remet sur sa tête, et sort lentement.

Il est clair que le duel, désormais inévitable, entre Thibault de Clar et Gutlieb ne peut être par lui-même un sujet de drame, car nous ne nous intéressons assez ni à l'un ni à l'autre pour voir dans cet incident autre chose qu'un fait divers. En tâchant de s'opposer à l'incartade de son neveu, Grégenoy lui a rappelé que son père, le duc de Croucy, au temps de sa jeunesse, avant que ses habitudes de jeu et d'intempérance eussent forcé sa femme de se séparer de lui, avait vécu avec Gutlieb sur un pied d'intimité. C'est possible, a-t-il répondu, je ne le savais pas ; mais, emporté par sa passion, et tout à la pensée d'exécuter ce juif exécré, il n'y a pas fait

attention. Nous pensons bien, nous, que Bernstein, qui sait son métier, a eu ses raisons pour évoquer ce souvenir. Mais nous n'en sommes pas moins un peu surpris, lorsqu'au commencement du second acte nous voyons Gutlieb se présenter chez la duchesse de Croucy, la mère de Thibault. Elle lui a envoyé son directeur, le père de Silvian, pour le prier de passer chez elle ; et maintenant qu'il est là, elle le supplie, elle lui ordonne de ne pas se battre avec son fils, qui (nous l'avons compris avant qu'elle le dise) est aussi son fils à lui. La scène est supérieurement traitée ; et ce qui montre combien Bernstein a le tempérament dramatique, c'est que des deux personnages, c'est celui qui paraissait avoir le rôle ingrat, Gutlieb, qui est le plus intéressant. Il était relativement facile de nous attendrir sur la mère qui défend la vie de son enfant. Mais il était plus malaisé de nous faire pénétrer dans l'âme de Gutlieb. Sans doute il envisage ce duel avec autant d'horreur que la duchesse elle-même ; mais il sent que, s'il ne venge pas son injure, sa générosité sera interprétée comme une faiblesse, puisque Thibault ne connaît pas les raisons qui l'empêchent de se battre, et que sa mère ne peut les lui révéler. Peut-être cependant céderait-il aux prières d'une femme qu'il a si passionnément aimée et dont la présence le trouble encore ; mais, en supposant qu'il voulût faire bon marché de son honneur, il n'a pas le droit de sacrifier du même coup celui de sa race : il prouvera à ces antisémites

dont son fils est le chef qu'on peut être juif et n'être pas un lâche.

Pendant que la duchesse supplie en vain cet homme qui fut si longtemps prêt à tout faire pour elle, leur conversation est interrompue par l'incident le plus naturel et qu'ils auraient pu prévoir, qu'ils n'ont pas prévu cependant, et qui pour tous deux est terriblement émouvant : c'est l'arrivée de Thibault qui, entrant d'un pas allègre pour embrasser sa mère, reste comme cloué au sol à la vue de Gutlieb. Celui-ci se retire en saluant la duchesse, qui, troublée jusqu'au fond de l'âme, se retrouve seule vis-à-vis de son fils. Les situations véritablement dramatiques, comme celle-là, se reconnaissent à ce signe que notre émotion s'éveille avant même que les acteurs aient ouvert la bouche. Mais cette émotion, il faut qu'au lieu de la laisser s'éteindre, l'auteur la prolonge et l'accroisse en faisant dire à ces personnages les paroles que nous attendons. Bernstein a divisé sa scène en deux parties. Dans la première, Thibault, non sans emportement, demande des explications à sa mère sur la présence invraisemblable de son adversaire chez elle. Il est plus stupéfait encore lorsqu'elle lui apprend que c'est le père de Silvian qui est allé le chercher de sa part. Mais respectant les scrupules de sa mère qui, chrétienne rigoureuse, considère le duel comme un crime, attendri par ses larmes, par les souvenirs qu'elle évoque de sa vie si triste, dont il a été l'unique consolation, il finit par lui dire :

Eh! bien, maman, c'est entendu, je vous fais cadeau de la vie de Gutlieb ; il en sera quitte pour une simple piqûre au poignet. Là-dessus il lui baise la main, puis il se lève pour aller rejoindre ses témoins qui l'attendent. Il semble que la scène soit terminée : mais c'est à ce moment même qu'elle va reprendre, bien plus émouvante et plus tragique ; après une escarmouche, c'est le véritable combat qui va s'engager.

Au moment d'ouvrir la porte pour sortir, Thibault se ravise, et revenant s'asseoir auprès de sa mère, il lui demande de nouveau des explications. — Mais je te les ai données. — Non, vous m'avez calmé, endormi par de douces paroles, vous ne m'avez rien expliqué du tout, ni comment vous avez eu l'idée d'implorer cet homme, ni comment un Jésuite, le père de Silvian, a consenti à être votre ambassadeur auprès de ce Juif. Sa mère, affolée, ne trouvant rien à répondre, l'accuse de lui manquer de respect, lui enjoint de se taire. Mais, sentant qu'elle lui cache la vérité, il insiste. Mon oncle Grégenoy, lui dit-il, m'a raconté que jadis mon père et vous aviez été en relation avec ce Gutlieb. Craindriez-vous une intimidation, un chantage de sa part ? Mon père était joueur, a eu des embarras d'argent ; aurait-il donné barres sur lui à ce personnage ? En le voyant s'engager ainsi sur une fausse piste, la duchesse se croit sauvée. Tu te trompes, s'écrie-t-elle, tu te trompes ; je le jure sur le Christ ! Le jeune homme juge avec raison qu'il y a disproportion entre un serment si solennel

et la question qu'il a posée. Vous jurez, lui dit-il avec calme, mais que jurez-vous ? Que Gutlieb ne détient pas de secrets compromettants pour mon père ? C'est bien, mais il détient d'autres secrets peut-être ; et ceux-là, je vais les lui demander à lui-même. Ce disant, il se dirige vers la porte.

Sa mère pousse un cri. Ne sors pas, lui dit-elle. Torture-moi, si tu veux, interroge-moi, je te répondrai. – Non, ma mère, c'est à vous de parler. Alors la pauvre femme, se sentant condamnée, si elle se tait, va essayer, en livrant à son fils, à son juge, quelques parcelles de la vérité, de l'empêcher de pousser son enquête jusqu'au bout. Eh ! bien, puisque tu veux le savoir, au temps où j'étais jeune et jolie, Gutlieb m'a aimée, je crois, sans oser se déclarer, et c'est à ces souvenirs que j'ai fait appel aujourd'hui. — Vous me trompez, ma mère, la duchesse de Croucy n'emploie pas de pareils moyens. La malheureuse est dans l'engrenage ; elle y passera tout entière. Thibault insiste encore. Elle avoue alors qu'elle a inspiré une folle passion à Gutlieb, qui aurait donné sa vie pour elle. — Et cet amour est resté absolument pur ? Le jureriez-vous, comme tout à l'heure, sur le Christ ? — Non, je n'invoque pas faussement le nom de mon Sauveur ! — Il fallait jurer, ma mère, s'écrie Thibault, bouleversé. Et de nouveau, mais cette fois indigné, menaçant, il veut sortir pour aller en finir avec Gutlieb. La duchesse l'arrête : Malheureux ! écoute ma voix, regarde mes yeux ; tu ne peux pas frapper cet homme ! Thibault

a compris : Taisez-vous ! lui dit-il, vous mentez ! mais il sait bien que cette fois elle a dit toute la vérité, et il s'enfuit en criant de rage et de douleur.

Que va-t-il devenir ? Quel dénouement y a-t-il à une situation si tragique ? Un seul, le suicide du héros. Mais ce n'est qu'un moyen de théâtre, et il est tellement banal, tellement usé, qu'un écrivain de la trempe de Bernstein n'a dû s'y résigner qu'avec peine : il n'a cependant pas trouvé, et il ne pouvait pas trouver, autre chose. Si le troisième acte nous paraît inférieur aux deux autres, ce n'est pas que le talent de l'auteur ait faibli, c'est qu'après la scène entre la mère et le fils il ne pouvait plus que se débattre dans le vide : qu'il adopte une solution ou une autre, il sera toujours dans l'arbitraire ; quelques sentiments qu'il prête à ses héros, comme notre expérience ne nous permet pas d'en contrôler la vérité, ils n'éveilleront en nous aucun écho. C'est donc en vain que, dans deux scènes fort bien conduites, il met tour à tour Thibault aux prises avec le père de Silvian, son ancien directeur, qui essaie de lui démontrer que son seul refuge est dans le cloître, et avec Gutlieb qui, mis par son fils dans la confidence de ce projet, l'en détourne avec toute sa passion de juif mangeur de prêtres, et n'aboutit ainsi, sans le vouloir, qu'à le ramener à sa première résolution, celle du suicide. Nous rendons pleine justice à l'habileté dont l'auteur fait preuve ; mais, comme dit Molière, tous ces discours ne nous touchent point l'âme; pendant que les personnages

font assaut d'éloquence, nous attendons avec impatience le dénouement que nous avons deviné, le moment où Thibault de Clar, comme Chacéroy à la fin de *la Rafale*, passera dans la chambre à côté, et se tirera un coup de pistolet dans la tête. Bernstein a trop le sens dramatique pour ne pas avoir aperçu la difficulté à laquelle il allait se heurter, pour ne pas avoir compris que la situation saisissante sur laquelle il voulait construire sa pièce était sans issue, et qu'après un second acte admirable il serait forcé d'en écrire un troisième qui ne tiendrait pas debout. S'il s'est obstiné à soutenir une gageure que tout autre aurait perdue comme lui, c'est sans doute qu'il a pensé que les beautés de son œuvre nous feraient passer par-dessus la faiblesse du dénouement. Parmi les drames qu'il nous a donnés, *Israël* est en effet de beaucoup le meilleur. Non seulement les rares qualités dramatiques qui sont propres à Bernstein y éclatent presque à chaque scène, mais le sujet est pris dans le vif des mœurs contemporaines, et si le thème de la pièce trahit les tendances romantiques de l'auteur et son désir de chercher l'effet à tout prix, la peinture des caractères et des sentiments y est le plus souvent d'une vérité et d'une force remarquables. Passons condamnation sur le père de Silvian ; s'il est facile de médire des Jésuites, il est plus malaisé de les peindre, et peut-être Bernstein ne les a-t-il pas assez fréquentés pour donner d'eux une image ressemblante. Mais le personnage de Gutlieb est admirable de relief ; l'auteur a laissé de côté ici

son romantisme de pacotille, il n'a pas cédé à la tentation de déclamer, il n'a pas essayé de refaire le Shylock de Shakspeare ; son Juif est un Juif moderne, il n'habite plus le ghetto, il a son hôtel près du parc Monceau ou aux Champs-Elysées ; il est membre d'un Cercle aristocratique ; et si Bernstein lui a conservé avec raison quelques-uns des traits caractéristiques de sa race, en particulier un âpre attachement à la vie et aux biens réels, positifs, qui en font le prix, par beaucoup de côtés il ressemble aux Parisiens riches et titrés qui viennent manger ses dîners. Quoiqu'il n'affecte pas l'héroïsme, il est prêt à se battre pour défendre non seulement sa situation sociale, mais son honneur et celui de sa race. Son anticléricalisme farouche s'explique moins par un fanatisme à rebours que par une rancune contre les prêtres qui ont brisé sa vie en lui volant le cœur de sa maîtresse. En somme ce Gutlieb, qui a une posture si humiliée au début de la pièce, en est le personnage le plus intéressant, et au dernier acte son fils lui-même, quoique son ennemi, est obligé de lui rendre justice. Le jour où Bernstein a tracé cette figure il a définitivement fait ses preuves de maîtrise, et nous a montré ce qu'il peut faire, lorsqu'il veut bien employer son talent à peindre ce qu'il voit, au lieu d'essayer de nous imposer ce qu'il imagine.

Après moi, sa dernière pièce, qui a été scandaleusement étranglée par une cabale, n'a pas la même originalité ni la même puissance qu'*Israël* ; la donnée

générale et surtout le dénouement rappellent plutôt *Samson*. Bourgade, le brasseur d'affaires, est un autre Brachart ; il n'a ni plus de scrupules que lui ni moins d'énergie. Au moment où tout l'accable, et où ruiné, déshonoré, obligé de fuir, il apprend qu'il est de plus trahi par sa femme, il fait front contre la mauvaise fortune, il retrouve tout son sang-froid et tout son courage : sa femme, sortant des bras de son amant, et mise en demeure de choisir entre cet amant et lui, n'hésite pas ; c'est Bourgade qu'elle suivra. Je ne suis pas bien sûr que dans le singulier mélange d'idéalisme et de brutalité qui caractérise ce drame l'amour du paradoxe et le désir d'étonner ne l'emportent sur le goût de la vérité ; mais l'auteur n'a rien perdu de sa vigueur coutumière, et les situations même forcées et invraisemblables sont traitées par lui avec une remarquable entente de la scène.

III

Les Parisiens sont beaucoup moins inconstants dans leurs goûts qu'on ne le dit généralement : ils ont jadis honoré la tragédie d'un culte qui a duré près de deux siècles, et aujourd'hui ils admettent qu'on leur joue tous les ans des pièces dont le fond est toujours le même, où il n'y a de nouveau que les noms des personnages et quelques détails de l'intrigue. On est un peu surpris non seulement de la

patience du public, mais de la persévérance des auteurs à nous raconter, non sans talent quelquefois, les éternelles « coucheries » qu'ils décorent du nom d'amour.

Parmi ceux-là M. Abel Hermant est un des plus remarquablement doués. C'est un homme d'esprit et c'est un lettré ; il écrit dans une langue souple et spirituelle ; plusieurs de ses pièces traitent des sujets pris dans le vif de nos mœurs, et qui, en dehors de leur actualité, offrent en eux-mêmes un réel intérêt. Ce qui le frappe et ce qu'il veut rendre, ce n'est pas le conflit des passions déchaînées, c'est à la fois l'existence agitée et vide des gens du monde, et la veulerie de leurs sentiments. C'est dans la noblesse ou dans la haute banque, dans la diplomatie ou dans la politique, qu'il choisit ses personnages, à moins que ce ne soit dans cette société cosmopolite qui campe partout et qui n'habite nulle part, qu'il nous a représentée dans ses *Transatlantiques* ou dans ses *Trains de luxe*. Beaucoup de ces gens-là sont quelconques et il n'y a rien à en dire ; on peut décrire leurs gestes, il serait puéril de leur prêter des sentiments ou des idées dont il n'y a pas chez eux la moindre trace ; les plus originaux sont ceux qui, à défaut de passions, ont du moins des vices. La fleur de cette pourriture, ce sont les jolis petits jeunes gens qui visent à s'installer dans un mariage confortable ou dans une liaison lucrative. Ce sont encore les parasites qui exploitent un millionnaire, les maris complaisants, les femmes déséquilibrées qui passent

de mains en mains sans pouvoir, à travers leurs expériences sentimentales, éprouver l'ombre d'un sentiment vrai. Quoiqu'il soit beaucoup question d'amour dans ce théâtre, l'amour en est absent ; ce qui le remplace, c'est le frisson du désir, ou la perversion sensuelle qui naît de la satiété. Tout cela est froid et sec, et lorsque par hasard un de ces personnages laisse échapper un cri sincère, nous en sommes moins émus que surpris.

Jules Lemaître a eu raison de faire observer qu'un des traits qui caractérisent Abel Hermant, c'est son aptitude extraordinaire à s'assimiler la manière des auteurs les plus différents, les Goncourt et Paul Bourget, Gyp aussi bien que Lavedan, sans compter les conteurs du XVIIIe siècle, qu'il connaît à merveille, et auxquels semblent le rattacher des affinités naturelles. On voit bien qu'Abel Hermant a été jadis un brillant élève du Lycée Condorcet. Il écrit ses pièces à peu près comme il développait alors ses matières de discours français. Prêt à traiter tous les sujets, ce qui paraît le guider dans son choix, c'est moins l'intérêt qu'ils peuvent avoir à ses yeux que les chances qu'ils ont de réussir devant le grand public. Et comme il lui a semblé que la peinture du vice agréait plus aux spectateurs que celle de la vertu, il lui a dans la plupart de ses comédies réservé la place d'honneur. Ce condiment lui paraît tellement nécessaire au succès qu'il lui arrive de le prodiguer. Je ne parle pas ici de *Monsieur de Courpière*, où l'ignominie du héros est le fond même de la pièce, ni de *Sylvie, ou la*

curieuse d'amour, qui est une polissonnerie élégante dans le goût du XVIIIe siècle, et où la morale n'avait rien à voir ; mais dans des comédies qui promettaient des peintures de mœurs originales et vigoureuses, Abel Hermant, en insistant plus que de raison sur des dessous malpropres ou sur des détails croustillants, ne réussit qu'à détourner notre attention de ce qui est vraiment intéressant dans le sujet. Dans *la Meute*, où il s'agissait de nous montrer un archimillionnaire grugé par des parasites, il a pris tant de plaisir à nous détailler les canailleries d'un immonde personnage, une sorte de souteneur du grand monde, que tout l'équilibre de la pièce est détruit, et que celui qui devait en être le héros passe au second plan. La donnée des *Jacobines* était une des plus heureuses qu'un écrivain de nos jours ait imaginées : que de développements intéressants étaient possibles sur ce thème d'une aristocratie nouvelle, qui ne sait emprunter à l'ancienne que ses préjugés et ses ridicules ! Hermant a gâché ce beau sujet : outre qu'il n'a su faire de la noblesse républicaine qu'une caricature vulgaire et sans portée, il a construit sa pièce sur une intrigue passionnelle entre deux désiquilibrés, et il a vainement essayé d'atténuer l'ennui profond qui s'en dégage en y introduisant le personnage de Nini, une sorte de voyou femelle, dont le rôle est d'amuser le public en débitant des ordures. Dans *la Carrière*, qui est une charge assez divertissante de nos diplomates, il semble d'abord qu'il veuille faire de son héroïne, Yvonne de Xaintrailles,

une figure pure et charmante, dont le souvenir n'évoquera en nous celui d'aucune souillure. Mais il a fallu que vers le milieu de la pièce il fût piqué de sa tarentule ordinaire. Au lieu de traiter le joli sujet auquel il avait d'abord songé, les désillusions successives que la jeune femme éprouve devant la médiocrité intellectuelle et morale de ce monde diplomatique qui va être le sien, il insiste lourdement, avec des détails minutieux, sur une grossière tentative de séduction dont elle est l'objet. Cet épisode, d'une longueur démesurée, laisse une impression pénible, et ne peut que faire regretter les peintures intéressantes et délicates que l'auteur nous devait et qu'il ne nous a pas données.

Abel Hermant unit à un vrai talent une préoccupation constante de servir le public suivant les goûts qu'il lui suppose; pourquoi donc n'a-t-il jamais obtenu de ces succès éclatants comme en ont connu quelques-uns de ses confrères ? Je crois bien qu'une des raisons, c'est ce défaut de composition qui chez lui est passé en habitude et dont j'ai cité plusieurs exemples. Il semble prendre plaisir à dérouter les spectateurs, qui, en le voyant à tous moments s'échapper par la tangente, se lassent bientôt de le suivre. Ajoutez à cela que l'action de ses pièces est souvent touffue, qu'en voulant nous donner la sensation du mouvement et de la vie il n'aboutit qu'à la confusion. Les personnages ne sont pas à leur plan ; les détails, souvent ingénieux et amusants, tiennent trop de place et nous dérobent la vue de l'ensemble.

L'auteur ne veut rien laisser perdre des notes qu'il a prises, des documents variés qu'il a recueillis ; mais nous aimerions mieux qu'au lieu de vider devant nous sa boîte de fiches, il nous donnât un peu plus de lui-même. Nous savons fort bien ce que M. Hermant a lu, ou vu, ou entendu dire ; il ne nous déplairait pas d'apprendre ce qu'il a lui-même pensé ou senti. Mais c'est justement là qu'est le défaut capital de ce théâtre, et ce qui explique que, tout en plaisant aux lettrés par ses qualités de forme, il n'ait pas de prise véritable sur le grand public. La philosophie d'Abel Hermant ne peut se définir que par un mot d'argot : c'est le « je m'en fichisme ». Elle est fort à la mode, et cela se comprend : car en nous dispensant d'effort et en nous débarrassant des vains scrupules, elle nous permet de nous persuader que nous sommes supérieurs aux autres, et quelquefois de le leur faire croire à eux-mêmes. Mais elle ne vaut rien pour un auteur dramatique, et je n'en voudrais d'autre preuve que l'exemple d'Abel Hermant. Il a eu beau faire : un public de théâtre ne s'intéressera jamais à une œuvre dont l'auteur se désintéresse lui-même de tout. Son ricanement perpétuel n'est pas plus de la gaieté que les fantaisies érotiques de ses personnages ne sont de la passion ; quant à la satire qu'il fait des mœurs contemporaines, elle ressemble à un brillant exercice de rhétorique ; quelle autorité peut-elle avoir et comment prendrions-nous au sérieux son amertume, puisqu'à la réalité qu'il flétrit et qu'il bafoue il n'a aucun idéal à

opposer ? C'est un cas vraiment curieux et caractéristique que celui de cet écrivain, dont une sorte de nihilisme moral a stérilisé le talent.

M. Romain Coolus, comme M. Abel Hermant, est un normalien en rupture de ban ; mais ce n'est pas comme lui un simple sceptique, il est au contraire animé d'une foi communicative. C'est un prophète d'un nouveau genre et qui rajeunit la vieille question du mariage par l'originalité de son point de vue. Notre ancien théâtre s'égayait en général aux dépens des maris trompés ; le théâtre moderne, au contraire, leur a donné plus d'une fois un rôle sympathique ; mais jusqu'à M. Coolus on n'avait pas considéré que le « cocuage » fût un privilège enviable, et qu'il ajoutât une auréole à celui qui en est revêtu. Il paraît cependant que nous nous trompions, si l'on en juge par l'ardeur avec laquelle les héros de Coolus courent au-devant d'un destin auquel ils auraient pu tout au moins essayer de se soustraire. Lorsque dans *l'Enfant malade* Jean apprend que son ami Henri va lui prendre sa femme, il se garde bien de faire la moindre résistance ; il pousse les deux amants dans les bras l'un de l'autre. Il prévoit, il est vrai, qu'ils ne seront pas longtemps heureux, et il s'en afflige ; mais de quel droit s'opposerait-il à la tentative qu'ils font pour l'être ? Dans *Raphaël*, le mari sait parfaitement que sa femme a un amant, mais au lieu de détester en lui un rival, il l'envisage comme un associé, il le chérit comme un ami. Il veille sur son bonheur comme sur le sien propre ; il n'a qu'une

inquiétude, qu'une crainte, c'est que sa femme ne cesse de lui être fidèle. Dans *Cœur à cœur* un mari trompé et magnanime supplie l'amant de sa femme de ne pas la quitter, puisque seul il peut la rendre heureuse. Cette fois, il est vrai, la femme a un bon mouvement, elle revient à son mari, dont la générosité est ainsi récompensée : une fois n'est pas coutume.

En entendant l'auteur nous prêcher ce nouvel évangile du mariage, on se demande s'il tolstoïse avec conviction, ou si c'est un pince-sans-rire qui se moque de nous. Si c'est la seconde hypothèse qui est la vraie, on est excusable de s'y méprendre, à voir avec quel sérieux M. Coolus soutient son paradoxe. Les maris qu'il met en scène ne rappellent en rien le cynique Sganarelle de Molière, lorsqu'il philosophe au sujet du « cocuage » dont il se croit menacé :

> Quel mal cela fait-il ? La jambe en devient-elle
> Plus tortue, après tout, et la taille moins belle ?
> Peste soit qui premier trouva l'invention
> De s'affliger l'esprit de cette vision...

Pensent-ils, comme La Rochefoucauld, que « les infidélités devraient éteindre l'amour, et qu'il ne faudrait point être jaloux quand on a sujet de l'être ? » Oh ! que non pas ! La pensée de La Rochefoucauld n'est que juste et ingénieuse ; il faut quelque chose de plus quintessencié pour ces « précieux » à la nouvelle mode, qui ressemblent à ceux d'autrefois par leur haine de la simplicité et du sens

commun. Ils sont féministes, naturellement ; mais le respect qu'ils affectent pour la femme est fait en réalité du mépris qu'elle leur inspire. Ils ne font, ainsi que l'a remarqué Jules Lemaître, que ressasser le vers de Vigny sur « l'enfant malade », et leur indulgence pour elle ressemble à celle que nous avons pour les êtres inférieurs et arriérés. Les femmes ne sont responsables ni de leurs caprices ni de ce qu'on appelle leurs fautes, et c'est pure folie d'exiger d'elles des serments qu'elles sont incapables de tenir. On devrait en conclure, ce semble, que les Turcs ont sagement fait de les enfermer, pour les empêcher de nuire. Mais les raffinés de l'école de M. Coolus sont brouillés avec la logique, et ils concluent au contraire qu'on doit laisser ces êtres irresponsables agir à leur guise, et réserver pour leurs fantaisies les plus malfaisantes des trésors de tendresse et de pitié. M. Romain Coolus, bien que fils d'Israël, a une âme essentiellement évangélique ; il se penche avec amour sur toutes les faiblesses, sur toutes les souffrances. Dans *l'Enfant chérie*, le héros, M. Bourneron, est un homme d'âge, follement épris d'une maîtresse beaucoup trop jeune, Madeleine. C'est un cas qui n'est ni bien rare ni bien nouveau ; mais l'auteur a su le traiter d'une façon assez originale. Bourneron a deux enfants, Pierre et Emilienne ; Pierre, tout comme Fabrice dans *l'Aventurière*, essaie d'ouvrir les yeux à son père, de lui montrer que sa maîtresse se moque de lui. Tout autre est la conduite d'Émilienne. Elle est, comme

le dit le titre de la pièce, « l'enfant chérie » de son père. Ils s'aiment tendrement, comme dans *Froufrou* ce vieux beau de Brigard et sa fille Gilberte. Mais, tandis que Froufrou ne craint pas de plaisanter son père sur ses amours dans le corps de ballet, Emilienne, en voyant souffrir ce pauvre Bourneron, se sent prise pour lui d'une pitié profonde, d'une tendresse quasi maternelle ; c'est elle qui se met en campagne pour lui ramener l'infidèle ; si elle n'y réussit pas entièrement, elle fait du moins tout ce qu'elle peut, et elle ajoute ainsi un nouveau chapitre tout à fait inédit à celui des devoirs des enfants envers leurs parents.

Dans la pièce que M. Coolus a donnée il y a deux ans, *Une femme passa...*, c'est le même thème, la beauté, l'intérêt de la souffrance, quelle que soit cette souffrance, qui lui a servi à renouveler un sujet vieux comme le monde. Le héros, Jean Darcier, est un médecin illustre, le premier neurologiste de Paris, en passe d'arriver à tout. Il a fait un mariage d'amour; sa femme, Simone, est charmante, et elle l'adore. Mais « une femme passa... », une femme capiteuse et troublante, et dès lors rien ne compte plus pour Darcier ; ses devoirs, ses intérêts, son ambition, tout est oublié. En quelques mois la coquine qui l'affole a fait de lui une espèce de loque humaine ; il soupçonne qu'il est trompé, mais il n'en est pas sûr ; dans une scène assez heureusement imaginée, c'est son rival lui-même qui, en venant le consulter, lui en apporte la preuve. Il semblerait qu'au point

où il en est arrivé, il devrait en finir par le suicide, à moins que ce ne fût par la folie. L'auteur en a décidé autrement : Darcier rompt avec sa maîtresse, il revient à Simone, qui l'accueille à bras ouverts. C'est mon malade à moi, dit-elle ; je vais essayer de le guérir.

C'est dans le caractère de Simone qu'est tout l'intérêt du drame ; car la femme fatale, qui sème le malheur autour d'elle, est d'une banalité désespérante, et le Darcier semi-gâteux qu'on nous présente mériterait d'être enfermé dans l'asile dont il est le médecin. On remarquera que la situation de Simone ressemble à celle de Fanny Armaury dans *la Vierge folle* ; mais l'héroïne de Coolus a sur celle de Bataille la grande supériorité d'avoir la douleur modeste, et de ne pas poser pour la galerie. Il est vrai que dans la dernière scène elle gâte notre émotion par de fausses subtilités de sentiment qui rappellent le Coolus d'autrefois. Tu n'es plus mon mari, lui dit-elle, tu es mon enfant. « Quelque chose de très tendre et de très maternel a remplacé en moi les violences des heures amoureuses. » Mais heureusement le reste du rôle est exempt de ce verbiage : Simone est une vraie femme, et n'a rien des insupportables petites perruches qui avec leurs jocrisses de maris remplissaient les premières pièces de l'auteur.

Nous croyions bien connaître M. Coolus, qui, à part deux ou trois essais médiocrement heureux dans le genre « rosse », représentait pour nous l'humani-

tarisme moderne sous une de ses formes les plus dogmatiques et les plus exaspérantes. A la vérité, il avait fait dans *Une femme passa...* des concessions à la vérité et au bon sens qui nous avaient paru d'un heureux augure. Cependant nous étions loin de nous attendre à la surprise qu'il nous réservait. Est-ce bien lui qui a écrit *les Bleus de l'amour*, la « comédie légère » jouée à l'Athénée à la fin de 1910 ? Est-ce bien lui qui a tracé le portrait de ce coquebin, Bertrand de Simières, que sa tante, douairière sans préjugés mais non sans expérience, entreprend de déniaiser pour le préparer au mariage ? Vraiment, M. Coolus nous gâte ; une fois en veine de gaillardise, il nous fait presque trop bonne mesure ; on sent qu'il éprouve le besoin de rattraper le temps perdu. Lorsque cette ardeur de néophyte se sera un peu calmée, on peut espérer qu'entre ses homélies du temps jadis et ses gauloiseries d'hier il trouvera un juste milieu ; il serait digne de son talent de s'essayer à peindre les hommes tels qu'ils sont, ce qui est plus difficile, mais aussi plus intéressant, que de dogmatiser sur des chimères.

L'évolution, chez M. Pierre Wolff, a été sans doute plus graduelle et moins brusque que chez M. Coolus ; cependant il a évolué, lui aussi, et la différence est grande entre les pièces qu'il nous a données ces années dernières et celles qu'il nous donnait il y a vingt ans lorsqu'il faisait ses premières armes chez Antoine. *Leurs Filles*, son œuvre de début, était une comédie rosse comme on les aimait alors. Mais

si cette rosserie a jamais été à sa place, c'est bien dans le sujet que l'auteur a choisi. Il a quelques rapports avec celui du *Détour* de Bernstein. Une cocotte a voulu faire de sa fille une honnête femme ; elle la fait élever dans un couvent ; jamais elle n'a permis qu'en sa présence on prononçât un mot léger. Précautions bien inutiles ! Bon sang ne peut mentir ; la jeune fille s'échappe de sa pension, et sa mère ne peut bientôt plus conserver la moindre illusion sur son innocence si jalousement gardée. Quoique l'auteur, fidèle aux traditions du Théâtre-Libre, au lieu d'atténuer ce que cette donnée a de scabreux, ait plutôt exagéré la désinvolture et le cynisme de la jeune gourgandine, il y a tant de verve dans le dialogue, et par moments une émotion si vraie dans le rôle de la mère, que la pièce eut un brillant succès : on sentit que ce débutant avait à un rare degré le don du théâtre. Les comédies qu'il fit jouer pendant les années suivantes sont à peu près de la même veine. Mais peu à peu il a modifié sa manière, et dans des œuvres comme *l'Age d'aimer* ou comme *le Lys* on ne retrouve plus guère l'écrivain volontiers cynique qu'il a été à ses débuts.

L'Age d'aimer est une pièce très agréable plutôt que très originale. La donnée sur laquelle elle est écrite a beaucoup servi depuis vingt ans. L'héroïne de Pierre Wolff, Geneviève, qui après s'être juré de ne plus aimer se rengage de plus belle dans une passion dont elle va cruellement souffrir, rappelle tour à tour Dominique dans *le Passé*, Charlotte dans *la Veine*,

Claudine dans *Amants*. Le rôle est intéressant cependant, et très habilement composé pour permettre à Réjane qui le jouait de montrer les différentes faces de son talent. Il y a plus de nouveauté dans *le Lys* : la hardiesse, au moins apparente, avec laquelle l'auteur a posé une question de morale, a été la cause principale du succès de la pièce, en même temps qu'elle lui attirait de vives attaques. Voici l'essentiel du sujet. Odette et Christiane sont les filles d'un gentilhomme ruiné. Leur père, le comte de Maigny, viveur et parfait égoïste, après avoir rendu leur mère malheureuse, a mangé leur dot, et rendu leur mariage à peu près impossible. Odette a trente-cinq ans, elle a depuis longtemps coiffé sainte Catherine, et sa sœur, de dix ans plus jeune qu'elle, semble réservée au même avenir. Qui sait cependant ? Depuis deux ans les Maigny ont pour voisin de campagne un peintre célèbre, encore jeune, Arnault, avec lequel ils entretiennent des relations amicales. Christiane a cru remarquer qu'elle ne lui était pas indifférente, et nous savons, nous, par une conversation du premier acte entre Arnault et un de ses amis, qu'elle ne se trompe pas. Il est follement épris de la jeune fille, si épris qu'il va partir pour un lointain voyage, de peur de ne pouvoir plus longtemps résister à son amour. Mais pourquoi ne pas épouser celle qu'il aime ? Pour la raison toute simple qu'il est marié, et que sa femme, dont il est séparé depuis longtemps, ne veut pas entendre parler de divorce.

Au moment même où il vient de mettre son ami au

courant de cette fausse et douloureuse situation, Christiane sonne à sa porte. Au cours d'une promenade à bicyclette, elle est venue lui dire bonjour en passant. Arnault, très ému, essaie de dissimuler son émotion ; ils plaisantent ensemble, ou ils ont l'air de plaisanter, mais nous sentons qu'ils n'auront pas le courage de retenir plus longtemps leur secret. Arnault finit par avouer son amour à Christiane, mais il lui apprend en même temps qu'il n'est pas libre, et qu'après l'aveu qu'il vient de lui faire, il n'a plus qu'un parti à prendre : la quitter pour ne jamais la revoir. L'espérance est morte en moi ! dit Christiane. Elle s'éloigne, et la toile tombe.

Cette scène intéressante, d'un pathétique discret, termine à merveille le premier acte ; mais nous nous demandons ce que l'auteur aura encore à nous dire sur une donnée qui semble épuisée. Il a dû être fort embarrassé ; car, sans doute pour nous ménager le plaisir de la surprise, il nous avait mis sur une fausse piste, et ce n'est qu'au troisième acte qu'il nous fera connaître son véritable sujet. Le comte de Maigny a appris par des propos de domestiques qu'on jase beaucoup au sujet de Christiane et d'Arnault ; on les a rencontrés se promenant dans les bois ; on a vu plusieurs fois la jeune fille sortir de la maison du peintre. Maigny interroge Christiane qui, après avoir nié d'abord, finit par avouer qu'elle est la maîtresse d'Arnault ; elle ajoute qu'elle n'a pas à en rougir, qu'elle s'est donnée à lui parce qu'elle l'aimait, et qu'elle se considère comme sa femme. Son

père est indigné, son frère est furieux ; mais sa sœur Odette, rompant tout à coup le silence, s'écrie : Elle a raison ! Et dans une tirade enflammée elle prend hautement la défense de Christiane, en même temps qu'elle se soulage de ses propres rancœurs, si longtemps dissimulées. C'est par votre faute, dit-elle à son père, c'est grâce à vos prodigalités et à vos folies que nous sommes des filles sans dot, et qu'il nous est interdit de songer au mariage. Parce que vous m'avez vue ou crue résignée à mon sort, vous trouviez naturel que ma sœur fît de même. Eh bien ! non, c'est trop d'égoïsme, et je me révolte pour elle. Va-t'en, s'écrie-t-elle en se tournant vers Christiane, va vers la vie, va vers l'amour ! C'est moi qui te délivre. Tu ne leur dois plus rien, j'ai payé ta rançon ! »

A la bonne heure ! voilà qui est parler, et si l'auteur a un peu tardé à nous faire entendre sa pensée, il a du moins fini par la mettre en pleine lumière ; le droit à l'amour, le droit au bonheur, prime tous les devoirs comme toutes les considérations sociales. C'est la morale romantique remise à la mode par Henry Bataille, et il faut ignorer profondément les drames et les romans de 1830 pour s'effaroucher des déclarations d'Odette comme d'une nouveauté dangereuse. Il me semble qu'on pourrait plutôt reprocher à l'auteur son inconséquence et sa timidité ; car enfin si Christiane, en se donnant à celui qu'elle aime, Arnault, en faisant d'elle sa maîtresse, ont simplement reven-

diqué les droits de la vraie morale, celle de la nature, contre des principes surannés, pourquoi donc se sont-ils cachés, non seulement du père et du frère, mais d'Odette, qui aurait pu les comprendre, puisqu'elle se fait si éloquemment leur avocat ! Pourquoi, lorsque Christiane est interrogée par son père, commence-t-elle par se dérober, par nier ce dont on l'accuse et ce dont elle va bientôt se glorifier ? Pierre Wolff a évidemment ménagé les préjugés de son public, tout en ayant l'air de les braver. Mais ce qui me semble beaucoup plus grave, c'est qu'il nous laisse dans une complète ignorance de ce que nous aurions intérêt à savoir. Comment Arnault, qui à la fin du premier acte dit adieu à Christiane en lui faisant comprendre que la délicatesse, que l'honneur, lui défendent de jamais la revoir, a-t-il en peu de temps abjuré tous ses scrupules, et commis, non pas par entraînement, mais après mûre réflexion, l'acte contre lequel sa conscience d'honnête homme se révoltait ? Si l'auteur a laissé dans l'ombre cette partie essentielle du sujet, il a eu sans doute ses raisons : il a compris que, si à la rigueur la faute une fois commise pouvait être acceptée sans trop de murmures par la majorité des spectateurs, la chute de Christiane mise pour ainsi dire sous nos yeux aurait soulevé des protestations unanimes.

Cette préoccupation de ne pas heurter les sentiments du public est très visible dans le dernier acte de la pièce. Après l'aveu qu'elle a fait à son père, Christiane n'avait plus de ménagements à garder ;

elle est partie pour l'Italie avec Arnault ; nous retrouvons les deux amants à Sorrente, et il semble que l'auteur n'ait songé qu'à nous rendre l'espèce de griserie du cœur et des sens où les plonge la vue de ce pays fait pour l'amour. Il y est pourtant question d'autre chose : une lettre qu'Arnault vient de recevoir de son avoué lui apprend que sa femme a enfin consenti à la séparation de corps, qui au bout de trois ans pourra être transformée en divorce ; c'est un grand poids de moins pour la conscience d'Arnault, et nous nous associons volontiers à la joie qu'il en éprouve. Mais alors que devient la thèse fondamentale de la pièce, et à quoi bon préconiser l'union libre au troisième acte, si c'est pour convenir au quatrième que le mariage lui est tout de même supérieur ? A quoi bon ? mais tout simplement à faire illusion aux spectateurs, à les flatter tour à tour dans les tendances révolutionnaires, dans les idées avancées qu'ils croient avoir, et dans les instincts de conservation sociale qu'ils ont réellement. Ils ont applaudi le plaidoyer d'Odette en faveur de l'amour libre, mais ils sont enchantés d'apprendre que la liaison de Christiane et d'Arnault se terminera par un mariage devant M. le Maire.

A cette pièce tapageuse, dont l'auteur a dosé si savamment les hardiesses, je préfère de beaucoup une œuvre d'allures plus modestes, mais d'un intérêt très vif et d'un charme insinuant, la plus jolie à mon gré qu'il ait écrite. Je veux parler du

Ruisseau. Il semble d'abord qu'en choisissant pour son héroïne une fille, une soupeuse des restaurants de nuit, il ait voulu reprendre les traditions du Théâtre-Libre ; cependant aucune pièce ne nous fait mieux mesurer le chemin qu'il a parcouru depuis le temps où il écrivait *leurs Filles.* Ce que veut nous montrer la comédie « rosse », c'est que les plus beaux dehors ne servent qu'à dissimuler de vilains sentiments. Or *le Ruisseau* repose sur une donnée toute contraire, puisque l'auteur veut nous faire voir ce qui peut subsister de pureté native, d'honnêteté foncière, dans l'âme qui nous semble la plus dégradée. C'est une conception romantique, si l'on veut, analogue à celle de *Marion de Lorme* ou de *Lucrèce Borgia* ; mais, par le réalisme du détail et la simplicité du style, ce romantisme renouvelé nous laisse une impression toute différente de l'ancien.

Un soir, dans un cabaret de Montmartre, Paul Bréhant prend la défense d'une habituée du lieu, Denise Fleury, insultée par un goujat. C'est le mouvement d'un galant homme, indigné d'une lâcheté dont il est témoin ; mais il ne soupçonne pas que la pauvre fille puisse lui inspirer un autre sentiment que celui d'une pitié passagère. Cependant elle le remercie de son intervention avec une chaleur si sincère, et en même temps avec tant d'humilité vraie, qu'il en est touché : en causant avec elle il est surpris de voir que, si ses paroles sont quelquefois vulgaires, ses sentiments ne le sont

pas, et qu'elle vaut mieux que la triste vie qu'elle mène. De cette rencontre d'un soir naît, presque à son insu, une liaison dont il se dit qu'elle ne peut être durable, et que cependant il lui en coûterait de rompre. Est-il sur le chemin d'un « collage » banal ? N'est-il pas plutôt sur celui du mariage ? Nous pouvons dénouer le roman à notre guise, puisque l'auteur s'est arrêté au second chapitre. En n'allant pas plus loin il a fait preuve d'un instinct très juste et d'un goût délicat. Il ne voulait ni récrire la *Sapho* de Daudet, ni rééditer les banalités sur le relèvement de la femme déchue. Il se garde de dogmatiser ; il se borne à nous conter une anecdote ; il lui suffit qu'elle nous intéresse et qu'elle nous touche ; si par surcroît elle nous fait réfléchir et rêver, nous n'avons pas à nous en plaindre. Ce n'est point une pièce à thèse, et il nous est loisible d'en tirer la morale que nous voudrons ; nous pouvons approuver ou blâmer Paul Bréhant, ou même l'approuver et le blâmer tour à tour ; ce qu'il y a de sûr, c'est que la pièce ne nous laisse pas indifférents, qu'on y sent un fond d'humanité vraie, et qu'elle nous conduit à nous poser des questions de morale intéressantes et délicates. Que veut-on de plus ?

Le grand et légitime succès qu'à obtenu *le Ruisseau* est un symptôme curieux de l'état d'esprit du public. Ce qui lui a fait plaisir dans cette idylle, c'est bien moins le réalisme de certains détails que le caractère optimiste et sentimental de l'ensemble.

Wolff a été assez avisé pour comprendre qu'après avoir vu tant de pièces où les choses et les gens sont poussés au noir, des teintes roses, ou tout au moins gris-de-perle, rafraîchiraient délicieusement nos yeux, et ce calcul lui a réussi à merveille. Il avait d'ailleurs quelques années auparavant tenté avec succès une expérience du même genre, en faisant jouer au Gymnase cette charmante berquinade qui s'appelle *le Secret de Polichinelle.* Il s'agit des amours d'un fils de famille avec une petite fleuriste, dont il a un enfant. Pour voir combien il est facile de tirer de là une pièce dure et triste, il suffit de se rappeler *la Petite Amie* de Brieux, dont la donnée première est la même. Chez Brieux le ménage irrégulier tombe dans une profonde misère, et ne trouve de refuge que dans le suicide. Chez Wolff les choses tournent tout autrement. Le père et la mère du jeune homme sont des cœurs d'or. Ils s'attendrissent à la pensée de cet enfant né hors du mariage, mais qui n'en est pas moins leur petit-fils : ils vont le voir tous les jours, en cachette bien entendu, car enfin ils ont des principes, ils se doivent de condamner officiellement la conduite de leur fils, et ils n'osent goûter qu'à la dérobée la joie d'aller embrasser ce petit bâtard, qu'ils ne peuvent s'empêcher d'adorer. Naturellement tout finit par une embrassade générale. Ce n'est qu'un conte bleu, diront les pessimistes. Eh ! sans doute, nous le savons, aussi bien que l'auteur, qui a voulu que notre émotion fût tempérée d'un sourire. Mais cette

émotion ne prouve-t-elle pas que les sentiments sont vrais, sinon les faits qui leur servent de cadre ?

Pierre Wolff n'est pas le seul qui ait exploité cette veine de la comédie tempérée et sentimentale. Jean Jullien, qui jadis fit jouer plusieurs pièces chez Antoine, et qui était le théoricien attitré du Théâtre-Libre, l'adversaire intransigeant des conventions dramatiques, a dû le succès le plus incontestable de sa carrière à une pièce digne de l'ancien théâtre de Madame. L'auteur de *la Sérénade*, du *Maître*, de *la Mer*, et autres œuvres d'avant-garde, a fini par écrire *les Plumes du geai*. Son héros, Paul Dumont, a une fantaisie digne d'Haroun-al-Raschid : ce jeune banquier richissime s'introduit, en se faisant passer pour un simple ouvrier, dans la famille d'un de ses employés, Lerminier. Épris de sa nièce Marthe, il s'en fait aimer. Notez que nous ne sommes plus au Théâtre-Libre, et qu'il ne s'agit pas d'une tentative de séduction plus ou moins hypocrite : non, c'est tout de bon que Dumont est épris, et il veut faire de Marthe non pas sa maîtresse, mais sa femme. Tant que la jeune fille croit que son amoureux est de la même condition qu'elle, tout va bien : mais les choses se gâtent lorsqu'elle apprend la vérité. Elle ne veut pas entendre parler d'épouser un bourgeois ; ses préjugés de classe s'y opposent. Ce qu'il y a de piquant, c'est que ses parents, chez qui ces préjugés ne sont pas moins forts, et qui les lui ont en définitive inculqués, la traitent de sotte,

et font de leur mieux pour la pousser dans les bras du jeune homme. Ici encore l'auteur n'a eu garde de retomber dans ses vieux péchés, et d'expliquer cette contradiction par des motifs purement intéressés : nous avons affaire à de braves gens, qui sans doute ne dédaignent pas les écus de Paul Dumont, mais qui sont surtout flattés de l'amour de ce millionnaire pour leur nièce, et qui d'ailleurs se sont pris pour lui d'une affection sincère. Il va sans dire que la jeune fille finit par céder ; les jeunes gens se marient ; faut-il croire que, comme dans les contes de fées, ils seront heureux et qu'ils auront beaucoup d'enfants ? Il ne serait pas difficile d'imaginer pour cette comédie optimiste un épilogue qui le serait moins ; mais à quoi bon gâter par des réflexions importunes le très réel plaisir que nous y trouvons ?

Il était dit que tous les pessimistes retrouveraient un jour ou l'autre leur chemin de Damas. C'est à Albert Guinon, l'auteur de *Seul*, du *Partage*, du *Joug*, de *Décadence*, toutes pièces amères et cyniques, que nous devons *Son Père*, la plus agréable peut-être parmi les comédies de demi-caractère écloses dans ces dernières années. *Décadence* a, il est vrai, fait plus de bruit dans le monde, parce qu'on avait, je ne sais trop pourquoi, cru devoir en interdire la représentation. Mais *Son Père* est au fond une œuvre plus originale, et elle a eu le mérite appréciable de ramener à l'Odéon pendant tout un hiver le public qui en avait désappris le chemin. Voici

sur quelle donnée ingénieuse et simple elle est écrite.

M. et Mme Orsier se sont séparés depuis près de vingt ans ; le mari avait tous les torts ; c'est donc sa femme qui a gardé la fille née de leur mariage. M. Orsier, qui a fait une belle fortune, mais qui a fini par s'ennuyer au milieu de sa vie de plaisirs, éprouve le besoin de connaître sa fille. Le jugement de séparation lui permet de la voir un mois par an ; il la fait réclamer à la mère par un avoué ; Mme Orsier est obligée de s'exécuter. Voilà la jeune fille chez son père. N'ayant que trop de motifs d'avoir mauvaise opinion de lui, elle se montre d'abord réservée, presque hostile. Mais son père, trop léger sans doute, n'en est pas moins un homme charmant, qui la gâte, chez qui elle trouve une vie élégante et facile, bien différente de celle qu'elle avait dans le modeste intérieur de sa mère ; si bien que, lorsque celle-ci vient la chercher au terme fixé, elle quitte avec peine cette maison où il y a un mois elle était entrée à son corps défendant. Le dénouement, nous le pressentons : il faut que les deux époux se réconcilient ; et c'est en effet le miracle qui s'opère grâce à la tendresse persuasive de leur fille.

Il est clair qu'au Théâtre-Libre on aurait traité le sujet d'une autre façon. Ou bien la jeune fille serait restée jusqu'au bout fidèle à sa mère, et il y aurait eu entre son père et elle des scènes pénibles qui les auraient obligés à se quitter avant le terme ; ou bien le confortable et le luxe de la maison paternelle

auraient si bien agi sur elle qu'au bout d'un mois elle aurait refusé de rentrer dans le modeste logis de sa mère : ou bien encore le père, qui est un viveur, aurait plus ou moins consciemment corrompu sa fille en la galvaudant dans le monde de mœurs faciles où il a ses habitudes. M. Guinon a heureusement compris que de ces différentes conceptions aucune ne s'imposait, et il s'est avisé d'une autre qui concilie plus d'agrément avec autant de vérité. Il s'est gardé d'un optimisme excessif. et il a eu soin d'indiquer nettement dans son premier acte quelle est la responsabilité du mari dans la vie étroite et triste à laquelle sont réduites sa femme et sa fille. Mais, une fois que la jeune fille est entrée chez lui, il nous les montre peu à peu attirés l'un vers l'autre, le père mettant sa coquetterie à vaincre l'hostilité de sa fille, la fille se laissant gagner au bout de quelques jours par la séduction naturelle, la bonté, l'affection de son père.

Au second et au troisième acte, où nous suivons avec intérêt ce double mouvement qui les porte l'un vers l'autre, il y a des scènes exquises, où l'auteur, interprétant la nature comme c'est son droit, mais sans trop s'écarter de la vérité, a su nous attendrir tour à tour et tempérer notre émotion par un sourire. Le public a fait comme la jeune fille elle-même, séduite par la bonne grâce de son père ; il n'a pas boudé contre son plaisir, et il a eu bien raison.

II

(OCTAVE MIRBEAU — PAUL BOURGET — ÉMILE FABRE)

IV

Parmi les nombreuses pièces dont je viens de parler, il n'en est guère où l'amour, ou ce qu'on appelle plus ou moins exactement de ce nom, ne soit la source principale d'intérêt et le centre de l'action dramatique. Il faut donc être reconnaissant aux écrivains qui essaient de chercher leur inspiration ailleurs, et ne fût-ce que pour cette raison les essais dramatiques d'Octave Mirbeau mériteraient d'être mentionnés.

Il n'y en a guère qu'un qui compte. Dans sa dernière pièce, *le Foyer*, il a cherché un succès de scandale et il l'a trouvé : cela relève de la chronique, surtout de la chronique judiciaire ; l'art dramatique n'a rien à y voir. Il n'en est pas de même du drame des *Mauvais Bergers*, que Sarah Bernhardt joua il y a quelque quatorze ans avec beaucoup d'éclat. La conception, il est vrai, n'en est pas très originale ; l'auteur s'est évidemment souvenu des *Tisserands*, représentés au Théâtre-Libre quelques années auparavant. Mirbeau, comme Hauptmann, s'est aussi peu soucié d'action dramatique que de psychologie.

Les tableaux attendrissants ou terribles qui se succèdent devant nos yeux ne se rattachent les uns aux autres que par un lien assez lâche ; les ouvriers et les bourgeois mis en scène sont peints de couleurs crues, sans nuances ni progression ; mais l'ensemble est animé d'une verve brutale, et il y a des scènes qui agissent assez puissamment sur nos nerfs, si elles ne touchent profondément ni notre esprit ni notre cœur. On ne trouve dans le drame de Mirbeau aucune des qualités de pensée et de style qui distinguent *le Repas du lion*, écrit à peu près sur la même donnée ; mais il a sur l'œuvre de Curel l'avantage d'être plus clair, plus cohérent, et de ne pas déconcerter les spectateurs.

Les Affaires sont les Affaires, qui depuis 1903 figurent au répertoire courant de la Comédie-Française, ont une tout autre valeur. Il est excessif de crier au chef-d'œuvre, comme quelques-uns l'ont fait, mais c'est une œuvre intéressante, où la figure principale, celle du grand brasseur d'affaires, Isidore Lechat, est tracée avec vigueur. Lechat a un passé douteux, il a fait deux fois faillite, et il ne passe pas pour avoir de grands scrupules en affaires : d'ailleurs, ayant une cinquantaine de millions, ce qu'on peut penser de sa délicatesse lui importe peu. Il tient à l'argent comme un homme qui a connu jadis les heures de guigne et de misère : il est dur pour les petits, pour les pauvres, pour tous ceux qui dépendent de lui ; il est quelquefois prodigue par vanité, ou parce qu'il croit avoir intérêt à l'être, il

n'est jamais généreux. Ce qu'il aime dans les affaires, ce n'est pas seulement l'argent qu'elles lui rapportent, c'est aussi l'activité qu'il y déploie, c'est surtout peut-être le sentiment de la domination qu'il exerce. Cette passion de dominer, il la porte même dans ses relations de famille : sa femme tremble devant lui ; sa fille, qui a pour lui peu de sympathie et d'estime, dissimule avec soin ses sentiments ; il n'y a que son fils, un jeune fêtard, à qui il laisse la bride sur le cou et dont il paie les dettes sans trop maugréer ; c'est que les folies de son héritier sont une partie de son luxe, et que, ne pouvant porter atteinte à son crédit, elles lui servent plutôt de réclame.

Ce qui dans un personnage de ce genre peut avoir quelque intérêt, c'est l'homme d'affaires, et c'est lui que Mirbeau s'est attaché à peindre dans les deux seules scènes de sa pièce qui aient une originalité véritable. Sa femme le voit arriver un soir dans son château de Vauperdu en compagnie de deux ingénieurs étrangers, Phinck et Gruggh, qui viennent traiter avec lui une grosse affaire. Il s'agit d'une chute d'eau de vingt mille chevaux à exploiter industriellement. Lechat, tout en éblouissant ses hôtes de son luxe, en leur montrant son magnifique domaine, plaisante avec eux, les traite familièrement, fait le bon compagnon. Mais le lendemain matin c'est avec un tout autre homme qu'ils sont aux prises, et dès les premiers mots de l'entretien ils s'aperçoivent qu'ils n'auront pas bon marché de lui. Ils

commencent par lui faire des phrases ; il les arrête, et leur enjoint d'arriver au fait. Il les force d'avouer que cette chute d'eau dont ils se prétendent propriétaires ne leur appartient pas encore, et que l'acte de vente reste à signer ; qu'elle est dans la zone militaire, et qu'il faut prévoir mille difficultés de la part du Ministère intéressé ; enfin qu'ils n'ont pas le premier sou du capital nécessaire à l'exploitation. Quand ils s'avisent de protester : Fort bien ! leur dit-il, restons-en là, ce n'est pas moi qui suis allé vous chercher. Et lorsqu'enfin il leur a bien montré qu'il a vu clair dans leur jeu, il leur dicte ses conditions : ou bien il aura seul la direction financière de l'affaire, ou bien ils peuvent s'adresser ailleurs pour trouver des capitaux. Vous nous égorgez ! s'écrient les deux compères. Comme vous voudrez ! Il y a un train pour Paris dans un instant ; vous pouvez le prendre. Si cependant après réflexion vous vous ravisez, apportez-moi un projet de traité rigoureusement conforme aux indications que je vous ai données ; sinon inutile de revenir. Là-dessus il lève la séance.

C'est une scène remarquablement faite, où le rythme du dialogue traduit à merveille le mouvement même des idées et des sentiments, l'esprit net, la volonté impérieuse de Lechat, et sa supériorité, de minute en minute plus éclatante, sur les adversaires qui ont osé se mesurer avec lui. Ce qui n'est pas moins frappant, c'est qu'il n'y a ni hors-d'œuvre ni développements factices, et que c'est dans une

pure discussion d'affaires que l'auteur a su trouver les éléments dramatiques dont il avait besoin. Il y a pourtant dans la pièce une scène encore supérieure, sinon par l'exécution, du moins par l'intérêt du sujet qui y est traité.

Lechat a pour voisin de campagne le marquis de Porcellet, un noble authentique, mais parfaitement ruiné. Il est mieux que personne au courant de sa situation, puisqu'il a douze cent mille francs d'hypothèques sur ses terres. Lechat s'est dit plus d'une fois, en regardant du haut de sa terrasse ce magnifique domaine qui arrondirait si bien le sien, qu'à la façon dont les choses marchent, tout cela lui appartiendrait un jour. Puis cette idée en a fait naître une autre : réunir les deux domaines, c'est bien ; mais unir les deux familles, ce serait mieux. Pourquoi le fils du marquis, non moins ruiné que son père, n'épouserait-il pas la fille de Lechat ? Plus d'un noble décavé a redoré son blason avec les millions d'un Vanderbilt quelconque ; pourquoi aller chercher à New-York ce qu'on peut trouver à Paris ? Et si ce projet aboutissait, quels horizons s'ouvriraient pour Lechat ! Ajoutant à son immense fortune la situation sociale qui lui manque, quelles ambitions ne lui seraient pas permises ?

Il n'a pas voulu précipiter les choses ni faire au marquis des avances qui auraient pu être repoussées ; il savait qu'une occasion se présenterait un jour ou l'autre : il ne s'est pas trompé. La veille le marquis lui a fait demander de le recevoir : à l'heure

dite, il se fait annoncer. Lechat l'accueille avec empressement. Après un échange de politesses banales, le marquis expose l'objet de sa visite ; c'est un nouvel emprunt de deux cent mille francs qu'il voudrait contracter. — Voyons, dit Lechat, et prenant sur la table le dossier du marquis, il le feuillette devant lui : douze cent mille francs de prêts, plus les intérêts restés impayés depuis deux ans ; total, treize cent vingt mille francs. J'en suis bien fâché, dit-il, mais cette fois je refuse. En vain son débiteur insiste, lui offre de nouvelles hypothèques ; Lechat reste inflexible ; le marquis se lève pour partir.

Rasseyez-vous donc, lui dit-il, monsieur le marquis. Je vous refuse, mais je vous aime bien, et je ne demande qu'à vous tirer de la situation désastreuse où vous vous débattez. J'ai même pensé à une combinaison qui arrangerait tout. Mais voilà ! je crains que nous ne puissions pas nous entendre, j'ai peur de certains préjugés. — Expliquez-vous, lui dit le marquis. — Eh bien ! marions votre fils et ma fille ; je vous donne quittance des treize cent mille francs que vous me devez, et j'y ajoute les deux cent mille francs que vous venez de me demander. De plus, je me propose de servir à ma fille, une fois mariée, une rente de deux cent cinquante mille francs. — Alors, c'est un marché ? — C'est une affaire. — Vous voulez m'acheter ? — Ah ! laissons les grands mots, et voyons les choses. Qu'y a-t-il de déshonorant, d'illicite, à ce que j'échange contre

mon argent, qui vous sauve, la situation sociale que ce mariage va m'assurer ?

Le marquis résiste d'abord. Tout en lui, principes, éducation, habitudes, proteste contre l'alliance que lui propose ce financier sans scrupules. — Comment voulez-vous, lui dit-il, que je mette mon influence, moi légitimiste et catholique, au service d'un homme comme vous, qui allez vous présenter à la députation comme socialiste révolutionnaire et anticlérical ? Une discussion s'engage. La noblesse est perdue, dit Lechat, si elle s'obstine à être intransigeante ; qu'elle suive donc l'exemple de l'Eglise, qui sait s'adapter aux circonstances et faire les concessions nécessaires pour conserver son pouvoir.

Comme interprète de la politique de Léon XIII, Lechat manque peut-être d'autorité : c'est évidemment l'avis du marquis, c'est aussi celui des spectateurs, qui ne peuvent s'empêcher de trouver cette partie de la scène un peu longue. Heureusement de la discussion des idées générales nous revenons bientôt à celle des intérêts particuliers, où l'auteur et ses personnages sont plus à leur aise. Lechat ne se tient pas pour battu : le seul fait que le marquis n'ait pas rompu l'entretien est pour lui de bonne augure. Il revient donc à la charge ; tantôt il menace à mots couverts, il laisse entendre au marquis que, s'il n'accepte pas sa proposition, il ne doit attendre aucune pitié, aucune générosité de sa part ; tantôt il se fait caressant, insinuant, il cherche patiemment par où il pourra faire brèche dans la conscience de

son interlocuteur. Enfin il s'aperçoit qu'il faiblit, qu'il est disposé à transiger, qu'il ne discute plus que pour la forme ; alors il pousse vigoureusement sa pointe ; il n'admet plus ni hésitations ni réticences ; il exige que le marquis se prononce, et qu'il se prononce tout de suite ; il sent bien qu'il est désormais le maître de la situation ; et en effet le marquis, forcé dans ses derniers retranchements, cède à une volonté plus forte que la sienne, finit par dire oui.

On aura senti sans doute, même dans une simple analyse, le rare mérite de cette scène, où les deux personnages, Lechat en particulier, sont dessinés avec tant de vérité et de relief. Il peut donc sembler surprenant que l'homme qui l'a écrite n'ait pas su l'encadrer dans une action digne d'elle. L'intrigue dans *les Affaires sont les Affaires* ressemble à celle d'un mauvais *mélo*. Nous avons appris, non sans stupeur, à la fin du premier acte, que la fille de Lechat, Germaine, cette héritière qu'il veut marier au fils du marquis, est la maîtresse d'un ingénieur-chimiste au service de son père. Pourquoi s'est-elle donnée à lui ? Nous ne le comprenons guère, pas plus que nous ne nous expliquons que ni Lechat ni sa femme n'aient eu le moindre soupçon. Quoi qu'il en soit, au moment où le marquis se décide à faire officiellement la demande en mariage, Germaine, qu'on a priée de venir, répond : « Je refuse. » On l'interroge, on la presse ; elle finit par dire : « Je refuse, parce que j'ai un amant. » Ahurissement gé-

néral; le marquis, en présence de cette situation vraiment imprévue, n'a plus qu'à se retirer. Lechat, en fureur, jette à la porte Germaine et son amant. Sur ce, nouveau coup de théâtre: son intendant vient lui apprendre que son fils chéri, Xavier, vient d'être tué par un accident d'automobile. L'auteur n'a pu se figurer que nous nous intéresserions beaucoup à des événements si brusques; mais il a compté sans doute sur l'effet d'une dernière scène.

Les deux ingénieurs qu'il a si fort malmenés dans la matinée, Phinck et Gruggh, se présentent, avec le projet de contrat qu'ils ont préparé; Lechat refuse d'abord de les recevoir; puis il se ravise, et jetant les yeux sur le projet, il s'aperçoit qu'ils ont spéculé sur sa douleur pour essayer de le « mettre dedans ». Vous êtes des canailles! leur crie-t-il; puis, leur tendant une plume, il les force d'écrire sous sa dictée une clause qui lui attribue la direction exclusive de l'entreprise. Il met le contrat dans sa poche, et les deux compères le voient se diriger, trébuchant, accablé, vers la chambre voisine, où l'on a déposé le corps de son fils. Je ne nie pas qu'il y ait là dedans quelque chose d'ingénieux et même de saisissant; mais il est trop clair que dans la réalité les deux aigrefins n'auraient jamais eu l'idée de se présenter dans un pareil moment, et que, s'ils l'avaient osé, Lechat les aurait mis dehors au lieu de les écouter. Si Mirbeau a cru achever par ce dernier trait la peinture de son héros, il s'est trompé. Nous sommes dans la convention pure, et non plus dans la vérité.

Ce qui est intéressant dans l'œuvre de Mirbeau, ce ne sont pas les idées générales, qui ne dépassent pas le niveau du journalisme courant, c'est le mouvement, la vie dont elle est animée ; c'est surtout la création du personnage principal, Lechat, qui est admirable de carrure et d'ampleur. Au contraire, dans les pièces que Paul Bourget nous donne depuis trois ans, et qui ont révélé chez le romancier un tempérament d'auteur dramatique, on sent que les thèses de morale sociale chères à l'auteur sont pour lui l'essentiel, et que c'est pour les illustrer qu'il a imaginé ses personnages.

Ces idées, on les connaît; ce sont à peu près celles que *l'Action française* nous prêche avec une persévérance digne d'un meilleur succès. Depuis 1789 la France fait fausse route. L'erreur qu'elle a commise en abandonnant ses vieilles traditions monarchiques et chrétiennes a des conséquences de plus en plus funestes. Le désarroi de notre politique intérieure, les humiliations de notre politique étrangère, la désorganisation de la famille, les luttes de classes, menace perpétuelle de guerre civile, tous ces maux découlent de la même source. Si nous ne faisons pas notre *meâ culpâ*, si nous ne revenons pas à la foi de nos pères, nous sommes définitivement perdus. — Questions graves, questions angoissantes, mais dont la critique dramatique n'a pas à s'occuper. Que Paul Bourget soit ce qu'il voudra ; si ses pièces nous intéressent, nous laisserons à d'autres le soin de discuter ses théories.

Il n'y a guère de question qui ait été plus souvent traitée par le théâtre contemporain que celle du divorce. Avant la loi Naquet les auteurs dramatiques, tel Emile Augier dans *Madame Caverlet*, se plaisaient à montrer les inconvénients du mariage indissoluble. Depuis que le divorce a été rétabli, c'est la thèse contraire qui est à la mode : Brieux dans *le Berceau*, Paul Hervieu dans *le Dédale*, ont fait voir que ce prétendu remède aggravait parfois le mal, au lieu de le guérir. On pense bien que, si Paul Bourget a voulu traiter à son tour un sujet si rebattu, c'est avec l'intention de le renouveler.

Comment va-t-il s'y prendre ? Il ne se contente pas, comme Brieux ou Hervieu, d'étudier les fâcheux effets produits par le divorce dans un cas particulier ; il admet, comme l'Église, que le divorce, condamné par l'Évangile, est toujours mauvais ; car il sacrifie la société à l'individu, et il ne donne à l'individu lui-même qu'un faux bonheur, qu'il expiera tôt ou tard. Il est clair qu'une pièce de théâtre, que dis-je, vingt pièces, cent pièces, si fortes qu'on les suppose, ne peuvent démontrer une pareille doctrine ; en pratique Bourget n'a donc pas pu faire autre chose que ses devanciers, et nous montrer par un exemple les funestes conséquences de l'institution qu'il réprouve ; seulement l'esprit religieux, qui ne joue qu'un rôle d'arrière-plan dans leur œuvre, est l'âme même de la sienne.

M. et Mme Darras sont mariés depuis une douzaine d'années. Ils n'ont pu faire qu'un mariage civil,

puisque Mme Darras était la femme divorcée de M. de Chambault. Non seulement elle s'est passée de la bénédiction de l'Église, mais sous l'influence de son mari, libre penseur déterminé, elle a cessé de pratiquer : elle a cependant voulu que la fille née de son second mariage fût baptisée et élevée religieusement ; au moment où la pièce commence, la petite Jeanne est sur le point de faire sa première communion. En préparant cette enfant à ce grand acte de sa vie religieuse, en retournant à l'église avec elle pour la conduire au catéchisme, Mme Darras a senti se réveiller en elle sa foi de jeune fille, et si vivement, qu'elle rêve de communier avec elle quand le grand jour sera venu. Ce qui s'est passé en elle depuis quelque temps, son mari l'ignore, comme il ignore que ce matin même elle a demandé un entretien à un de ses camarades de Polytechnique, le Père Euvrard, pour s'ouvrir à lui de la révolution qui s'est opérée en elle, et lui demander conseil. Le religieux lui apprend ce qu'elle ignorait, qu'aux yeux de l'Église une femme divorcée n'est que la concubine de son second mari, et qu'il ne peut être question pour elle ni de se confesser ni de communier, tant qu'elle continuera de vivre avec Darras.

Elle est encore toute émue, toute désemparée, lorsque d'autres émotions viennent bouleverser sa vie. De son mariage avec M. de Chambault elle a un fils de vingt ou vingt-deux ans, Lucien, qu'elle aime tendrement, pour qui Darras a été vraiment un second père, et qui leur donne depuis quelque temps

des inquiétudes. Il est constamment absent, même aux heures des repas ; il est absorbé, distrait, répond à peine à ce qu'on lui dit. Etudiant en droit et bon étudiant, maintenant il ne met plus les pieds aux cours ; en revanche on l'a vu où il semble qu'il n'avait que faire, à la Faculté de Médecine et dans une clinique d'hôpital. Enfin un jour Darras, que ses affaires avaient amené au quartier latin, a rencontré Lucien se promenant avec une jeune fille. Or le hasard fait que cette jeune fille est bien connue de lui. Elle s'appelle Berthe Planat, et dernièrement, Mme Darras mère étant gravement malade, le professeur Louvet, dont elle est une des meilleures élèves, la lui a envoyée comme infirmière. Après sa rencontre avec Lucien, Darras a voulu en avoir le cœur net ; il a fait faire une enquête par un homme à lui ; il a reçu son rapport ce matin même. Voici ce qu'il a appris : Berthe Planat est arrivée de province il y a cinq ans ; elle a vécu maritalement avec un étudiant, qui l'a abandonnée avec un enfant. L'enfant est à la campagne près de Paris, et sa mère va le voir tous les huit jours.

Darras croit avoir cause gagnée : quand Lucien, l'honneur et la loyauté mêmes, saura à quelle aventurière il a eu affaire, il la balaiera de son cœur et de sa vie. Dès qu'il l'entend rentrer, il l'appelle dans sa chambre et le met au courant. Mais, au lieu de s'indigner contre son amie, c'est contre son beau-père que le jeune homme s'indigne. Ainsi, lui dit-il, tu nous as fait espionner, et les racontars d'un po-

licier sont pour toi parole d'Évangile ! Et ce disant, il se lève. — Ou vas-tu ? — Chez Berthe Planat, lui demander la vérité. Il y court, mais inutilement, et c'est quelques heures plus tard qu'il la retrouve sortant de chez sa grand'mère, maintenant guérie, à laquelle elle est venue faire ses adieux. Aux premiers mots qu'il lui dit, la jeune fille refuse de répondre : Croyez ce que vous voudrez, lui dit-elle, et séparons-nous. Il insiste. Eh bien ! tout ce que votre beau-père vous a dit est vrai : j'ai été abandonnée, j'ai un enfant. — Mais au moins justifiez-vous, dites-moi que vous avez été séduite. — Je ne dirai rien de pareil : j'ai été malheureuse, c'est vrai, mais je ne me reconnais pas coupable. J'ai agi suivant les principes que j'avais dès lors, et que je n'ai pas abjurés depuis. Vous voyez bien que tout est fini entre nous. — Tout est fini ? S'écrie Lucien, exalté. Dites que tout commence. Je veux que vous soyez ma femme, et quand mon beau-père le saura comme moi, il me donnera raison, car lui aussi il aime la justice. En vain la jeune fille, en vain Mme Darras, qui vient d'entrer, le conjurent d'ajourner cette explication. Il ne veut rien entendre ; voyant arriver son beau-père, il va à lui, lui demande pardon de lui avoir parlé trop vivement le matin, et lui raconte brièvement son entretien avec Berthe Planat. Elle ne m'a rien dissimulé, dit-il, et après ce que je viens d'apprendre de sa bouche, j'ai pour elle le même amour, le même respect qu'auparavant, plus que jamais je songe à en faire ma femme. — Quand tu sais qu'elle

a eu un amant ? — Pourquoi pas ? il n'y a dans son fait ni vénalité, ni mensonge. Un misérable a abusé de sa bonne foi ; est-ce à elle que nous devons nous en prendre ? L'union qu'elle a contractée était dans sa pensée un mariage sans les formalités légales, c'est vrai, mais un mariage véritable, avec tout ce que ce mot comporte de sérieux ; elle est donc pour moi dans la situation d'une femme divorcée dont un honnête homme peut devenir sans hésiter le second mari. — Jusqu'ici Darras s'est contenu, quoique ce plaidoyer pour l'union libre commence à lui échauffer les oreilles ; mais son sang-froid lui échappe quand il entend Lucien rapprocher, dans une allusion trop claire, le mariage qu'il veut contracter avec cette fille et celui qui a uni ses parents. Je vais chercher ta mère, lui dit-il, nous verrons si tu oses répéter ce blasphème devant elle. Il ouvre la porte de la chambre voisine, où Mme Darras est à genoux, en prières. Il lui apprend quelle bru Lucien prétend lui donner, et il s'exprime sur elle avec une telle verdeur que le jeune homme lui crie de se taire, et que Mme Darras doit se jeter entre eux pour les empêcher d'en venir aux mains. Lucien, dont l'exaltation ne s'est pas calmée, répète devant sa mère, muette de douleur, l'étrange rapprochement qui a excité l'indignation de Darras. Va-t'en, lui crie celui-ci. Va-t'en, par pitié pour elle. Mme Darras s'est évanouie, et ne reprend ses sens qu'après le départ de son fils.

C'est ici que les deux éléments du drame, conflit

de Lucien avec ses parents, lutte d'idées et de sentiments dans le cœur de Mme Darras, aboutissent, dans la conception de l'auteur, à une véritable unité. Lorsque sa femme revient à elle, Darras, stupéfait et consterné, l'entend dire : C'est lui qui a raison ! Nous avons fait il y a douze ans ce qu'il pense à faire aujourd'hui, et le mariage qu'il va conclure c'est la punition que Dieu nous inflige pour nous être mariés nous-mêmes au mépris de sa loi. Darras se dit que dans cette exaltation de sa femme il faut faire la part de la terrible secousse qu'elle vient d'éprouver. Il la raisonnera plus tard ; pour le moment il faut courir au plus pressé. Lucien, dans son explosion de colère, lui a dit qu'après tout il n'avait aucun titre, lui, Darras, à se mêler de son mariage, que c'est à son vrai père, M. de Chambault, qu'il avait à demander son autorisation, et qu'il y allait de ce pas. Darras, quoi qu'il lui en coûte, se prépare à y aller lui aussi, pour adjurer M. de Chambault de refuser son consentement. Mais au moment où il va sortir, arrive un billet de Lucien, billet écrit au chevet de son père, qui, sur le point de mourir, allait l'envoyer chercher.

A l'acte suivant, M. de Chambault est mort, et Lucien est désormais le maître de ses actions. Depuis quinze jours qu'il a perdu son père, il n'a pas donné signe de vie aux Darras. Enfin il reparaît, mais c'est pour signifier à sa mère que son parti est pris, qu'il va quitter Paris pour aller à Lausanne étudier la médecine avec Berthe Planat, qu'il s'est

engagé à ne pas lui parler pendant un an entier des sentiments qu'il a pour elle, et que ce terme échu, si elle accepte, ils fonderont ensemble un foyer suivant leur conscience, autrement dit qu'ils vivront en union libre. — Ainsi cette fille te vole à moi ? — Non, ce n'est pas à cause d'elle que je m'en vais d'ici. — A cause de quoi, alors ? — Je préfère ne pas répondre. Et comme elle lui reproche d'abandonner ainsi ceux qui l'aiment, il sort de la réserve qu'il s'était imposée, il laisse échapper l'aveu de ses sentiments pour Darras. Non, je ne l'ai jamais aimé, pas plus qu'il ne m'aimait lui-même. J'avais deux familles. Mon père t'avait rendue malheureuse, et je ne veux pas l'excuser ; mais enfin c'était mon père, tandis que ton mari n'était pour moi qu'un étranger. Je souffrais de le sentir sans cesse entre nous deux ; je souffrirais plus encore maintenant que nous avons, lui et moi, prononcé des paroles irréparables. Laisse-moi donc m'en aller. En vain sa mère insiste, en vain elle appelle son mari, qui est dans la chambre voisine. Lucien s'incline devant Darras, mais il sort sans lui serrer la main.

Ainsi pour la seconde fois la malheureuse femme a entendu sa condamnation de la bouche de son fils. Restée seule avec son mari : Notre foyer est maudit, dit-elle. C'est mon divorce que j'expie, c'est notre mariage sans Dieu. Il me fait horreur, et je n'y resterai pas. M. de Chambault est mort, nous pouvons maintenant nous marier religieusement. Dis-moi que tu y consens, que tu feras de moi ta femme

devant l'Eglise. Darras refuse, et il donne de son refus des raisons qui ne manquent ni de vérité ni de noblesse. Je ne veux pas, lui dit-il, infliger un désaveu à un passé dont je n'ai pas à rougir. Es-tu ma maîtresse ? Suis-je ton amant, pour que nous ayons à nous marier après avoir vécu ensemble ? Mais, la voyant aussi obstinée que lui, constatant avec désespoir que, profondément unis naguère, ils sont maintenant séparés par un abîme, il perd son sang-froid ; tantôt il la menace de l'emmener loin de Paris pour l'empêcher d'assister à la première communion de sa fille, tantôt il parle de lui ôter la direction religieuse de cette enfant et de l'élever désormais suivant ses propres idées. — Eh bien ! je m'en irai. — Libre à toi. Elle se sauve, éperdue, et il va lui-même sortir, lorsqu'à la porte il croise le Père Euvrard qui montait chez sa mère. Il se soulage sur lui de la colère qu'il n'a pas suffisamment épanchée à son gré dans la scène précédente. Il l'accuse d'avoir pénétré chez lui en cachette pour fanatiser sa femme ; il le traite tour à tour d'Escobar, de détrousseur de famille, de voleur d'âme. Puis il sort, en lui défendant de remettre les pieds dans sa maison. Au moment où le Père Euvrard, qui a eu quelque mérite à se contenir, va sortir à son tour, arrive Mme Darras, en costume de voyage. Elle le met rapidement au courant, et lui dit qu'elle n'a plus qu'à partir. — Il faut rester, Madame. Il faut rester pour votre fille, puisque son éducation chrétienne est compromise, si vous partez. Il faut

de plus cesser de parler à votre mari de mariage religieux. Laissez faire le temps. Pendant cette conversation, qu'il a entendue derrière la porte, Darras est entré : Je vous demande pardon, dit-il au Père Euvrard ; je ne vous connaissais pas. Voulez-vous me donner la main ? Le Père la lui tend ; il sort ; et Darras se tournant vers sa femme : Nous ne quitterons pas Paris, mon amie. Elle se jette dans ses bras en poussant un grand cri.

Ceux qui ont accusé Bourget d'avoir écrit une capucinade, ou bien sont des fanatiques à rebours, ou bien ne l'ont pas compris. C'était son droit de plaider de son mieux la cause qui lui semblait la meilleure, et puisqu'il adoptait les idées de l'Eglise sur le divorce, il était tout naturel qu'il les fît soutenir par un interprète autorisé, que son raisonneur portât une robe de prêtre. C'est sur la composition de la pièce qu'on pourrait plus légitimement lui adresser des critiques. Quel lien réunit les deux parties du sujet, le conflit du jeune homme avec ses parents, et le retour de Mme Darras à ses anciennes croyances ? Ce lien est assurément bien ténu, bien fragile. L'auteur suppose que Darras, ayant épousé une femme divorcée, n'étant que le beau-père de Lucien, ne peut, dans une circonstance décisive, exercer sur lui la même influence qu'aurait exercée son véritable père. Et Mme Darras, parce qu'elle est divorcée, ne trouve rien à répondre à son fils, quand il lui dit qu'en épousant Berthe Planat il ne fait que suivre l'exemple qu'elle lui a

donné en se remariant avec Darras. Elle se sent frappée justement, pour avoir transgressé la loi divine qui condamne le divorce. En vérité tout cela est-il bien sérieux ? et pourquoi s'en prendre au seul divorce des conflits douloureux dont il n'est pas seul responsable ? Supposons qu'au lieu d'épouser la femme divorcée de M. de Chambault, Darras se fût mariée à sa veuve, et qu'il se fût marié religieusement. Est-il bien sûr que les choses auraient mieux tourné ? Le jour où M. Darras se serait mis en travers de la passion de Lucien, le jeune homme ne l'aurait-il pas traité exactement comme dans le drame de Bourget ? Ne lui aurait-il pas dit que, n'étant pas né de lui, il ne pouvait ni lui reconnaître l'autorité d'un père ni avoir pour lui les sentiments d'un fils ? Bourget alléguera-t-il que, s'il blâme le divorce, il n'admet pas non plus le remariage ? Ce serait alors qu'il est plus sévère que l'Eglise ; cet excès est si rare chez les auteurs dramatiques que nous hésitons à l'en soupçonner.

La seconde partie de son sujet ne tient guère à la première : il n'est pas besoin en effet qu'une femme soit divorcée pour que, sous des influences diverses, elle revienne à la foi de sa jeunesse, qui n'est pas morte en elle, mais seulement assoupie. Ce qui est plus rare, c'est que ces retours à la religion produisent des effets aussi tragiques que ceux dont nous sommes témoins au dernier acte. Les libres penseurs aussi intransigeants que Darras, les chrétiennes aussi exaltées que sa femme, semblent des anachro-

nismes dans une société comme la nôtre, où ce qui manque le plus à la plupart des fanatiques, c'est la véritable foi. D'ailleurs Bourget a bien senti que si le conflit entre M. et Mme Darras devait se prolonger, il serait encore moins dramatique que vraisemblable. L'échec de Sardou dans *Daniel Rochat* avait pu lui montrer que des sujets de ce genre ne sont pas faits pour le théâtre. Il a donc pris le sage parti de couper court, et il a ingénieusement supposé que c'était le prêtre, le représentant des principes absolus, qui imposait aux deux laïques une transaction raisonnable. Les spectateurs, comme le Père Euvrard, aiment à penser que tout s'arrangera un jour ; mais pour une œuvre d'allures si belliqueuses voilà une conclusion bien *juste milieu*.

Les objections mêmes que nous faisons à la conception d'*Un Divorce* prouvent en faveur de la pièce : nous ne discuterions pas les idées qu'elle soulève si l'auteur n'avait pas su nous intéresser. Il faut ajouter qu'elle témoigne de qualités d'exécution fort remarquables. Je ne parle pas du dernier acte, où il y a plus de violence et d'agitation extérieure que de véritable émotion. Mais la scène du second acte, où Lucien, après avoir eu la preuve que Berthe Planat est une fille mère, déclare à son beau-père qu'il n'en est pas moins résolu à l'épouser, est aussi bien composée que fortement écrite. Au début, chacun des deux interlocuteurs se croyant sûr de convaincre l'autre, ils opposent raisonnement à raisonnement. Mais tout va bientôt changer : en

rencontrant chez Lucien une résistance qu'il n'avait pas prévue, Darras s'étonne, il a peine à contenir la sourde irritation qu'il éprouve ; de son côté le jeune homme s'indigne qu'on puisse avoir sur sa bien-aimée une opinion moins favorable que lui-même ; de réplique en réplique le dissentiment s'aggrave ; enfin ce n'est plus une discussion où l'on échange des arguments, c'est un duel où l'on ne songe qu'à blesser son adversaire. La gradation des sentiments est admirablement marquée par le mouvement du dialogue, par le langage d'abord calme, puis ému, enfin violent et hostile, que parlent ces deux hommes, et qui traduit fidèlement leur caractère en même temps que leur situation.

J'ai insisté sur *Un Divorce*, parce que c'est à mon gré ce que Bourget a donné de plus original au théâtre ; mais je n'ai garde de méconnaître les qualités dramatiques dont il a fait preuve dans deux autres drames, *l'Émigré* et *la Barricade*. Il semble d'abord que *l'Émigré* soit une gageure : on pouvait se demander si l'auteur réussirait à nous intéresser à un personnage dont les idées et les sentiments sont à cent lieues des nôtres. *L'Émigré*, c'est un sobriquet amical qu'on a donné au marquis de Claviers, légitimiste intransigeant, très persuadé que les nobles sont d'une autre pâte que le reste des hommes, très jaloux par conséquent de la pureté de sa race. Or il acquiert une preuve indubitable que son fils unique, Landri, est un enfant adultérin, né des amours de la défunte marquise avec un ami intime de son mari.

Le drame, si l'on écarte ce qui n'est qu'accessoire, est véritablement dans la lutte que le marquis soutient contre son propre cœur pour en arracher ce fils, qu'il aime autant qu'il en est aimé. Pour nous faire entrer dans les sentiments du vieux gentilhomme, Bourget a eu soin d'insister sur l'importance extraordinaire qu'il attache à la question de la race. Cela était d'autant plus nécessaire que ce qui est pour lui un principe nous semble, à nous, un préjugé. Nous croyons qu'il y a une paternité plus respectable que celle du sang : nous admettons que dans *le Supplice d'une femme* la petite Jeanne est bien plutôt la fille de Dumont, qui l'a élevée, que d'Alvarez, son véritable père. Et Bourget aura beau dire, il ne nous fera pas changer d'opinion sur ce point. Si cependant nous nous intéressons à son héros, ce n'est pas du tout que la pureté du sang des Claviers nous préoccupe, et que la naissance d'un bâtard de plus dans une famille où depuis le XIe siècle il a dû y en avoir bien d'autres, nous paraisse un malheur irréparable. C'est tout simplement parce que le marquis de Claviers est un brave homme et un noble cœur, et qu'il supporte vaillamment une épreuve aussi cruelle qu'imméritée. Heureusement pour le succès de *l'Émigré*, il y a chez Bourget, à côté du théoricien, dont nous ne nous soucions guère, un auteur dramatique, qui d'instinct, et en dépit de son système, a su trouver le chemin de notre cœur. Quoi qu'il en pense, il n'y a pas deux façons de souffrir, une pour les gentilshommes, une pour le peuple ; c'est parce que M. de

Claviers, quoique remontant aux croisades, souffre comme nous, que nous sommes émus par ses souffrances.

Le sujet de *la Barricade* est aussi actuel que celui de *l'Émigré* l'était peu, et c'est à l'actualité que la pièce a dû une bonne part de son succès. Le héros, Breschard, grand ébéniste d'art au faubourg Saint-Antoine, voit son industrie, longtemps florissante, menacée par le syndicalisme ; un client lui renvoie un meuble qui a été « saboté » par des ouvriers dont Breschard se croyait sûr, et le même jour ceux-ci menacent de se mettre en grève, si le patron n'accepte pas les conditions qu'ils prétendent lui dicter. Breschard pense d'abord à transiger, mais l'insolence du délégué qui lui apporte l'ultimatum des ouvriers l'irrite au point qu'il rompt brusquement les pourparlers : la grève est déclarée. La grève, pour lui, ce peut être la ruine, car il doit livrer dans quelques semaines une grosse commande, et c'est sur les quatre cent mille francs qu'il touchera qu'il compte pour faire face à ses échéances. Un vieil ouvrier qui lui est resté fidèle, Gaucherond, se charge de le tirer d'affaire. Dans un local, à l'autre bout de Paris, où les syndiqués ne viendront pas les chercher, il rassemblera quelques ouvriers sans travail, qui ne demandent pas mieux que de gagner de bonnes journées. Au terme fixé, la commande pourra être livrée.

Deux mois sont passés. Gaucherond a tenu sa parole ; on est en train de clouer les dernières

caisses, qui seront expédiées le soir même. Mais les syndiqués, qui jusque-là ont ignoré ce qui se passe, ont fini par être prévenus : les voilà qui arrivent, et qui menacent les « renards » de les passer à tabac. Ils sont une vingtaine ; les autres, qui ne sont que six, prennent peur ; Gaucherond se voit abandonné d'eux, mais il ne perd pas courage. Debout à l'entrée du magasin, il tire son revolver et leur crie : Il y a là quatre balles pour les quatre premiers qui voudront entrer ; ce disant, il ferme la porte sur lui. Les agresseurs sentent bien que le vieil ouvrier le fera comme il l'a dit ; ils hésitent à risquer leur peau. Si on mettait le feu à la boîte ! dit l'un d'eux. Avec des copeaux et des couvercles de caisses ils préparent un brasier ; mais au moment de l'allumer ils réfléchissent, ils renâclent ; un seul, le contremaître Langouët, particulièrement acharné contre Breschard, va passer à l'exécution, lorsque la police arrive, et l'arrête.

Il y a dans cette suite de scènes beaucoup de mouvement et de vie : Bourget a prouvé une fois de plus qu'il est homme de théâtre autant que romancier. Malheureusement le reste de la pièce n'est pas de la même force. L'auteur, pour remplir ses quatre actes, a compliqué son véritable sujet d'une intrigue postiche : Breschard est l'amant d'une de ses ouvrières, Louise Mairet, dont son contremaître Langouët est ardemment épris, si bien qu'il est difficile de démêler si c'est le syndicalisme ou la jalousie qui met l'ouvrier aux prises avec son patron, et si

celui-ci déteste en Langouët un révolté ou un rival. On peut adresser à ce drame une critique d'une autre sorte. Il manque par trop de sérénité. C'est un pamphlet sous forme dramatique. Que Bourget ait pris parti pour les patrons contre les ouvriers, qu'il ait attaqué le syndicalisme et flétri le « sabotage », c'était évidemment son droit : mais il aurait été digne d'une intelligence comme la sienne de s'élever au-dessus de la polémique courante, de chercher les causes profondes des excès qu'il réprouve, de se demander si dans cette lutte sans merci tous les torts sont d'un seul côté. Boussard, l'industriel que M. de Curel a mis en scène dans *le Repas du lion*, avait beau être un bourgeois, il voyait les choses de plus haut que le héros de Bourget : en entendant parler son Breschard, on croit quelquefois lire un article du *Temps*. Il est bien possible d'ailleurs que cette façon simpliste de trancher des questions si complexes ne lui ait pas nui auprès des spectateurs, qui lui ont su gré de se mettre à leur niveau : mais nous aurions cru qu'il ambitionnait de plus nobles suffrages.

Le Tribun, la dernière pièce que Paul Bourget ait fait jouer, est, comme les précédentes, une pièce à thèse. Dans une interview que *le Matin* a publiée, l'auteur explique à laquelle des erreurs modernes il s'en est pris cette fois : c'est l'individualisme qu'il a prétendu combattre ; il a voulu montrer que ce n'est pas l'individu, mais la famille, qui est la « cellule sociale ». Son héros, le

socialiste Portal, devenu Président du Conseil, a résolu d'appliquer, maintenant qu'il est au pouvoir, les idées qu'il a soutenues dans l'opposition : l'affranchissement intégral de l'homme, sa libération des vieilles servitudes, tel est le trait essentiel de son programme. Au nombre de ces vieilles servitudes il comprend la famille. Or il apprend avec stupeur que son propre fils, Georges, dont il a fait son chef de cabinet, a vendu pour cent mille francs à des banquiers véreux les pièces qu'il avait entre les mains et qui devaient les faire condamner. Portal n'hésite pas ; il téléphone au Procureur de la République : dans une heure, dit-il à Georges, tu seras sous les verroux. — Papa, faut-il me tuer? lui dit son fils. A ce mot Portal rentre en lui-même, il sent qu'il s'est trompé en croyant avoir l'âme d'un Brutus, et quand le magistrat se présente, au lieu de lui dénoncer le coupable, il l'entretient des projets de loi en discussion au Parlement. La situation est belle; Paul Bourget l'a rendue avec autant de simplicité que de force, et Guitry, son interprète, a fait du rôle de Portal une création inoubliable. Mais M. Bourget s'imagine-t-il avoir prouvé quelque chose? Qu'un homme fasse céder ses convictions à ses sentiments, cela peut arriver tous les jours, aux cléricaux aussi bien qu'aux socialistes. D'ailleurs pour un simple critique dramatique l'essentiel n'est pas que la « cellule sociale » soit l'individu ou la famille, mais que celui qui traite ces grands problèmes sache nous émouvoir, et certainement Bourget y a réussi.

Quand M. Paul Bourget a cessé de peindre dans ses romans de délicieuses pécheresses pour porter à la scène l'étude des questions sociales, il avait l'âge où l'on songe à se faire ermite. M. Emile Fabre au contraire n'avait que vingt-quatre ans quand il a débuté au théâtre, et c'est pour le théâtre que depuis lors il n'a pas cessé d'écrire. Ses premières pièces, postérieures au Théâtre-Libre, sont profondément imprégnées de son influence et de celle de Becque, qui paraît avoir été son premier modèle. Dans *l'Argent*, Reynard, qui a la soixantaine et qui a déjà eu une attaque d'apoplexie, a l'idée assez naturelle de faire son testament, mais aussi l'idée malheureuse d'en révéler les dispositions à ses héritiers. Comme il laisse à sa femme la moitié de sa fortune, ses deux enfants et son gendre se trouvent lésés, et il n'est pas de vilenies qu'ils n'imaginent contre leur mère et belle-mère, jusqu'à livrer à son mari une correspondance qui prouve qu'elle a eu jadis un amant. Dans *le Bien d'autrui*, Denis Roger, qui croit avoir hérité valablement d'un sien cousin, découvre un second testament qui annule le premier : le sujet de la pièce, ce sont les assauts qu'il subit de la part de son entourage, femme, fille, gendre, furieux qu'il ait l'idée de restituer ce qui ne lui appartient pas. Il est à remarquer que dans cette seconde pièce l'influence de la comédie « rosse » est dominante sans être exclusive : car si tous les personnages qui entourent le héros sont vils et pleutres à souhait, Denis Roger au contraire fait preuve d'une probité intransigeante et

quasi héroïque, qui détonne dans un pareil milieu.

C'est encore la question d'argent qui joue le premier rôle dans *la Maison d'argile*, représentée dix ans plus tard à la Comédie-Française. Il s'agit d'une situation compliquée et pénible créée par le divorce. Marthe, femme divorcée de M. Rouchon, a épousé en secondes noces un industriel de Rouen, Armières. De son premier mariage elle a eu deux enfants, Valentine, qui est restée auprès d'elle, et Jean, qui est parti avec son père, et dont on n'a plus de nouvelles depuis longtemps ; de son second mariage elle a une fille, Marguerite, qui va se marier dans la haute bourgeoisie rouennaise, et à laquelle on doit constituer une grosse dot. Or les affaires d'Armières sont compromises ; il ne pourra doter sa fille qu'à condition de vendre son usine, dont on lui a offert 800.000 francs. Là-dessus arrive Jean, fils du premier lit, qui demande à se porter acquéreur en ne versant que 600.000 francs ; il compte que sa mère, à qui l'usine appartient, le tiendra quitte du reste, à titre d'avancement d'hoirie. Résistance énergique d'Armières, à qui cette combinaison ôte le moyen de doter sa fille ; insistance entêtée et furieuse de Jean et de sa sœur Valentine, qui demandent pourquoi les enfants du premier mariage seraient sacrifiés à la fille du second lit. Tout finit par s'arranger tant bien que mal, Mme Armières vendant ses bijoux et suivant son mari à l'étranger, où on lui offre une belle situation.

Pourquoi cette œuvre, pleine de bonnes intentions

et de qualités solides, ne nous intéresse-t-elle pas davantage ? Malgré l'estime qu'inspiraient le talent et la personne de l'auteur, elle n'a pas eu une bonne presse ; M. Doumic lui-même, qui aurait eu bonne envie qu'une pièce moralement irréprochable fût aussi une pièce excellente, a une façon assez amusante de la défendre. Il est vrai, dit-il, qu'elle laisse une impression pénible, mais c'est la faute du sujet : les tristes conséquences du divorce, la question d'argent perpétuellement ressassée, tout cela ne fait pas un ensemble très récréatif. On a trouvé qu'il y manquait un personnage sympathique. Mais est-ce une nécessité qu'il y en ait un ? La plupart des comédies de Molière s'en sont passées. D'ailleurs, dit M. Doumic, dans une pièce de ce genre, la sympathie pour un individu est remplacée par une sorte de sympathie collective disséminée sur tous les personnages, dont aucun n'est méchant, et qui sont tous victimes d'une loi détestable. Voilà certes qui est ingénieux, et M. Emile Fabre n'aurait qu'à se louer d'avoir trouvé un tel avocat, si, après avoir combattu les raisons que ses confrères ont eues de ne pas aimer la pièce, M. Doumic ne développait les raisons encore meilleures qu'il a de ne pas la goûter davantage. Les personnages, nous dit-il, sont antipathiques, il est vrai, mais ils sont surtout inexistants. Qu'est-ce que M. Armières ? un imbécile, ou un malhonnête homme ? Qu'est-ce que Jean ? un réfractaire, ou un bourgeois cupide et peu délicat ? En outre l'hypothèse sur la-

quelle le drame repose est par trop arbitraire. Quel rapport nécessaire y a-t-il entre le divorce et les difficultés d'argent d'une famille ? Le second mari de Mme Armières aurait aussi bien pu l'enrichir que la ruiner. D'ailleurs si, au lieu d'être divorcée, Mme Armières était mariée en secondes noces, l'action de la pièce eût pu être la même ; c'est donc qu'elle n'était pas appropriée au vrai sujet. Enfin, le drame étant déjà par lui-même triste et dur, l'auteur aurait dû nous épargner les violences inutiles ; or dans la pièce tout le monde crie, Armières aussi bien que Jean, Marguerite tout comme sa sœur Valentine.

Après ce plaidoyer qui s'achève en réquisitoire, la cause est entendue, et les juges seraient tentés d'infliger le maximum de la peine, s'ils n'avaient pitié de voir un client si cruellement malmené par son défenseur. C'est évidemment le cas d'appliquer les circonstances atténuantes. Il faut savoir gré à l'auteur d'avoir, depuis le temps où il écrivait *l'Argent*, adouci quelque peu sa manière, élargi son point de vue, et cessé de croire que la pleutrerie générale est une explication suffisante de la vie humaine. Il n'aurait pas demandé mieux que de donner un pendant aux *Corbeaux* de son maître Henri Becque : mais il n'avait pour y réussir ni assez de fiel dans l'âme ni assez de vigueur dans la main ; au lieu de nous peindre des coquins bien vivants, il n'a su que nous représenter assez faiblement d'honnêtes gens désagréables. On pourrait d'ailleurs soutenir sans trop de paradoxe que, par leur médiocrité même, ses

personnages sont plus près de la vérité commune que les figures truculentes des *Corbeaux*. Il faut ajouter qu'ils disent quelquefois fort bien ce qu'ils ont à dire, et que, si l'ensemble de la pièce laisse à désirer, il y a des scènes vigoureusement écrites.

Emile Fabre a-t-il pris beaucoup plus de plaisir à composer *la Maison d'argile* que nous n'en avons à la lire ou à la voir jouer ? Je ne sais : elle n'a pas l'air d'une œuvre conçue dans la joie; on dirait plutôt d'un pensum consciencieusement fait. Il n'en est pas de même d'une autre pièce, *la Vie publique*, qui, alors que l'auteur n'était connu que de quelques amateurs, avait pour la première fois appris son nom au grand public. Elle est pleine de fraîcheur et de verve ; on y sent partout l'impression directe de la réalité. Les intrigues au milieu desquelles se débat le maire de Salente, l'honnête M. Ferrier, les compromissions auxquelles il répugne d'abord, puis finit par se résigner, la préparation, en vue des élections municipales, d'une liste de conciliation où les radicaux socialistes voisineront avec les réactionnaires, tout cela est pris sur le vif. Sans doute, dans *le Député Leveau*, dans *l'Engrenage*, il y avait des scènes du même genre assez bien venues, mais il n'y a ni dans l'une ni dans l'autre de ces pièces le même mouvement endiablé, la même abondance de détails précis, que dans *la Vie publique*. La pièce d'Emile Fabre n'a sans doute ni la vigueur, ni l'éclat, ni la verve prestigieuse, qui font du second acte de *Rabagas* un vrai chef-d'œuvre. Mais l'auteur

n'a pas eu la prétention de refaire cette immortelle satire. Il n'a pas, comme Sardou, comme jadis Aristophane, foncé sur ses adversaires en homme de parti : entre radicaux et cléricaux il tient la balance égale ; sa thèse, si thèse il y a, c'est que les plus honnêtes gens ne peuvent toucher à la politique sans se salir les mains. C'est une vieille vérité, si l'on veut, mais ce qui est nouveau et charmant, c'est l'art avec lequel il a su la rajeunir, en retraçant ses impressions de la façon la plus fidèle à la fois et la plus amusante : le légitime succès qu'a obtenu sa pièce prouve bien qu'en de pareils sujets il importe moins de frapper fort que de frapper juste.

La Vie publique est moins un tableau qu'une suite de croquis, d'études d'après nature : c'est la précision, la sincérité de la notation, qui en font le prix. On comprend que l'auteur ait voulu prouver qu'il pouvait faire mieux, qu'il ait essayé de composer des œuvres où, au lieu d'écrire sous la dictée de ses souvenirs, il se montrerait véritablement créateur. Cette ambition lui a inspiré deux pièces, *les Ventres dorés* et *les Vainqueurs*, où il a tenté de peindre en grand le monde des affaires et le monde politique. Le héros des *Ventres dorés*, Vernières, est directeur d'une société financière qui, après de brillants débuts, commence à péricliter. On lui propose, pour maintenir les cours, de racheter avec les fonds des actionnaires les titres jetés sur le marché. Il résiste d'abord, puis finit par céder. La débâcle ne s'en produit pas moins ; la justice est saisie de l'affaire : en entendant

annoncer le commissaire de police, Vernières tombe foudroyé. Le mort a bon dos : c'est sur lui que ses associés rejettent toutes les irrégularités qui ont été commises ; ils parviennent ainsi à tirer leur épingle du jeu. Les scènes où les actionnaires viennent tour à tour réclamer leur argent quand les actions sont en baisse, et le rapporter quand elles remontent, sont écrites avec verve; l'auteur avait déjà su, dans *la Vie publique*, nous donner cette sensation du mouvement, de la vie extérieure, que nous retrouvons dans *les Ventres dorés.* Il a su aussi nous intéresser aux alternatives d'espoir et de découragement, aux luttes intérieures de ce pauvre Vernières, parmi ces combinaisons louches où il se laisse égarer et compromettre sans réussir à se sauver. Ce qui manque dans tout cela, c'est l'originalité vraie. La psychologie des actionnaires est assez simple en somme, et ce sont surtout des qualités de métier dont Emile Fabre a fait preuve en les mettant en scène. Quant à son héros, il n'a pas plus de caractère que les personnages de *la Maison d'argile.* L'auteur n'étant plus ici, comme dans *la Vie publique*, soutenu par la réalité toute proche, il aurait fallu creuser plus profondément qu'il ne l'a fait pour nous donner l'impression de la vérité.

Dans *les Vainqueurs,* l'inspiration générale est à peu près la même, ainsi que le procédé dramatique : il s'agit toujours de nous montrer les déformations successives que les circonstances et le milieu font subir à la conscience d'un personnage. L'auteur a cherché

à faire contraster sa vie brillante, sa fortune, ses succès, avec ses inquiétudes et ses souffrances intimes. Pierre Daygrand, avocat et député, touche au terme de son ambition : chargé par son groupe d'interpeller le Ministère, il a toutes les chances de sortir de là garde des sceaux. A ce moment des bruits fâcheux commencent à courir sur son compte ; il apprend d'un de ses amis que le bâtonnier a reçu une plainte contre lui. Qui donc a déposé cette plainte ? Daygrand vient de plaider pour un certain comte Firmiani, contre un financier véreux, nommé Redan. Les créanciers de Redan prétendent que le comte Firmiani n'existe pas plus que n'existaient les Crawford de la fameuse affaire Humbert. C'est absurde ! c'est du roman ! s'écrie Daygrand mis au courant. Juste à ce moment on lui annonce que le comte Firmiani demande à le voir. Faites entrer, dit-il, triomphant. Une fois qu'ils sont en tête à tête : Nous sommes bien seuls ? dit l'autre. Personne ne peut nous entendre ? Eh bien ! ce qu'on raconte est vrai ; c'est moi qui, pour des raisons que je vous dirai, ai inventé de toutes pièces le comte Firmiani ; les vingt-cinq mille francs d'honoraires que vous avez reçus pour plaider sa cause, c'est moi qui vous les ai versés.

Après les explications qu'il lui donne, Daygrand ne peut plus douter qu'il ait été pris pour dupe. Qu'allez-vous faire ? lui dit Redan. Raconter la vérité au Conseil de l'Ordre ? Mais le lendemain vous serez la fable de Paris, et voilà vos ambitions mi-

nistérielles ajournées aux calendes grecques. Croyez-moi, vous pouvez vous tirer d'affaire à meilleur compte. Mes créanciers réclament sept cent cinquante mille francs au faux Firmiani ; qu'il les paie, personne ne contestera plus qu'il existe. Je tiens le tiers de la somme à votre disposition ; à vous de trouver le reste. Naturellement Daygrand proteste, traite son interlocuteur de fripon, le menace de le faire jeter à la porte. Vous n'en ferez rien, lui répond l'autre ; vous réfléchirez, et j'attends avec confiance le résultat de vos réflexions.

Il a vu juste. Daygrand n'a pas le courage de faire un aveu qui l'humilie, et qui serait la ruine de ses espérances. Il adopte le plan que Redan lui a tracé, et il se met en campagne pour trouver les cinq cent mille francs dont il a besoin. Mais il est plus facile de les chercher que de les trouver ; il a beau faire flèche de tout bois ; il lui manque trois cent mille francs. Parmi ses relations il n'y a qu'un homme assez riche pour lui avancer la somme ; c'est Leprieur, un banquier avec lequel il a été autrefois très lié, mais qu'il a à peu près cessé de voir depuis quelques années. S'il s'adressait à lui ! Il en parle à son fils Julien, un gentil garçon de vingt-trois ans. N'en fais rien, lui dit vivement celui-ci. — Pourquoi ? Julien se trouble, hésite à répondre ; sur ce, Daygrand ouvre une enveloppe posée sur la table ; il y trouve une brochure avec des marques au crayon bleu ; on y raconte que Mme Daygrand a été jadis la maîtresse de Leprieur. Ce sont des infamies, dit Julien ; mais il

est surpris de voir que son père reste calme, et traite ces attaques de racontars absurdes. Julien sort, et Daygrand resté seul se dit : Si c'était vrai pourtant!

Il va bientôt savoir à quoi s'en tenir. Mme Daygrand, à qui son mari a confié ses embarras d'argent, lui apprend, dans l'après-midi du même jour, qu'elle est allée trouver Leprieur, qui lui a signé un chèque de trois cent mille francs. Et il n'a demandé aucunes garanties ? dit Daygrand. Il insiste, il presse sa femme de questions; mais le trouble de la malheureuse, ses dénégations maladroites, ses explications contradictoires, ne lui laissent bientôt plus aucun doute. Il se croit décidé à refuser cet argent qui est le prix de son déshonneur. Mais au moment où il annonce aux siens qu'il a changé d'idée, qu'il va simplement avouer que Redan s'est joué de lui, un de ses collègues de la Chambre vient lui apprendre qu'à cause des bruits qui courent sur son compte, son groupe va lui retirer l'interpellation dont on l'a chargé. Ah ! c'est ainsi ! s'écrie-t-il; on me croit déjà à terre; on verra qu'on se trompe. Il annonce que Firmiani va payer ses créanciers et qu'il apportera la quittance à la Chambre ; on verra bien alors si on osera encore l'accuser.

Il fait ce qu'il avait annoncé; son interpellation est un véritable triomphe; le Ministère est renversé : Daygrand sera le garde des sceaux du nouveau cabinet. Mais pendant qu'il ne songeait qu'à faire front contre ses adversaires, son fils Julien est allé provoquer l'insulteur de son père, journaliste sans

scrupules doublé d'un spadassin. Au moment même où le Président du Conseil envoie estafettes sur estafettes pour appeler Daygrand à une conférence d'où il sortira ministre, le père et la mère, atterrés, apprennent que leur fils se bat en duel. On entend sous les fenêtres le bruit d'une auto, on en voit sortir le secrétaire de Daygrand, un des témoins du jeune homme. Avant même qu'il ait ouvert la bouche, ils ont compris : Julien est grièvement blessé, il va mourir, s'il n'est déjà mort.

Si l'on a loué Racine d'avoir dans *Bérénice* fait quelque chose de rien, c'est un genre de mérite que l'auteur des *Vainqueurs* n'a pas recherché. Que de choses dans sa pièce ! D'abord l'affaire Firmiani-Redan, qui évoque les piquants souvenirs d'un procès célèbre, puis Daygrand aux abois cherchant de l'argent et découvrant la trahison de sa femme ; enfin, pendant qu'il triomphe à la tribune et qu'il arrive au Ministère, son fils se faisant tuer pour défendre son honneur : c'est ainsi que d'acte en acte Emile Fabre s'applique à renouveler l'intérêt et à exciter l'émotion. Je ne nie pas qu'il y ait réussi dans une certaine mesure : il est fâcheux seulement que, plus il multiplie les incidents qui devraient faire ressortir les sentiments des personnages, plus éclatent l'insuffisance et la banalité des caractères. Il est facile de nous émouvoir sur la fin tragique d'un brave garçon qui meurt en faisant son devoir : le moindre auteur de *mélo* s'y entend aussi bien que M. Emile Fabre. Ce qui serait plus intéressant, ce serait de nous faire

comprendre ce que sont au fond M. et Mme Daygrand. Le mari est-il un honnête homme trompé par sa femme? A-t-il jadis tout ignoré de sa liaison avec Leprieur, ou bien a-t-il fermé les yeux pour éviter d'apprendre ce qu'il aurait été gêné de savoir ? Et maintenant que la trahison lui apparaît claire comme le jour, en est-il bouleversé jusqu'au fond de l'âme, ou bien l'ambition l'emporte-t-elle à la fois sur sa rancune et sur son honneur ? Ses actes contredisent ses paroles ; et si cette contradiction même était un trait de son caractère, l'auteur aurait dû nous le dire. Ce qui le condamne, c'est que la scène entre les deux époux, qui était par excellence la scène à faire, est une des plus faibles du drame : la scène du *Foyer* que Mirbeau a écrite sur le même thème est pénible et cynique, mais elle a une tout autre vigueur. Emile Fabre a essayé de nous faire oublier par le mouvement extérieur de son œuvre la faiblesse de sa psychologie : mais ni les entrées et les sorties perpétuelles, ni les appels au téléphone, ni les invasions d'*interviewers* et de photographes dans le domicile du candidat ministre, ne nous apprennent ce que nous aurions intérêt à savoir sur l'état d'âme de ce candidat.

Ce sont à peu près les mêmes reproches qu'on pourrait adresser à une pièce toute différente, *Timon d'Athènes*, où l'auteur n'a pas voulu, comme on pourrait le croire, refaire le drame purement psychologique et moral de Shakespeare, mais peindre en une suite de tableaux l'Athènes de Périclès, d'Alcibiade, de Socrate, depuis le jour où elle engage la guerre

avec Sparte, jusqu'à celui où elle est prise par Lysandre. Shakespeare s'était dans l'ensemble conformé à la tradition antique telle que Lucien nous l'a transmise : si son Timon devient misanthrope, c'est parce que les amis qu'il a comblés de bienfaits le paient de la plus noire ingratitude. Il n'a ajouté à la légende que le revirement ingénieux et dramatique qui forme le centre de sa pièce. Timon, ruiné par sa générosité, a vu tout le monde lui tourner le dos depuis qu'il est pauvre. Il fait courir le bruit qu'il est redevenu riche, et pour célébrer cet heureux événement, il invite ses amis d'autrefois à un grand banquet : ils y viennent empressés, souriants. On prend place : devant chaque convive est un plat couvert. Servez-vous, dit Timon. Les conviés lèvent les couvercles ; il n'y a dans les plats que de l'eau chaude, et l'amphitryon leur jette à la figure, en les insultant, le contenu de sa propre assiette.

Cette leçon morale donnée à des ingrats aurait peut-être semblé un peu naïve et brutale aux spectateurs de nos jours, et on comprend qu'Emile Fabre ait cherché autre chose. Mais puisqu'il avait choisi Timon pour son héros, nous pouvions espérer que, sans copier Shakespeare, il saurait à son exemple nous faire une peinture énergique et frappante de la misanthropie. Il n'en est rien : il est vrai que son Timon, comme celui de Shakespeare, finit par se pendre au figuier légendaire, et meurt en maudissant les hommes. Mais, sauf dans cette scène finale, son héros n'est pas un vrai misanthrope ; c'est un hon-

nête homme, un bon citoyen, qui tour à tour, pour sauver Athènes, en proie à la guerre étrangère et aux discordes intestines, s'adresse aux deux partis en lutte, celui des aristocrates et celui du peuple, sans pouvoir vaincre leurs passions égoïstes, ni rallumer leur patriotisme. L'auteur a évidemment compté pour nous intéresser sur de vastes tableaux où parlent et s'agitent de nombreux personnages, une fête chez Timon au temps de sa splendeur, une scène nocturne pendant la peste d'Athènes, où le bruit des chants bachiques se mêle aux gémissements des agonisants, la délibération où le peuple, après le combat des îles Arginuses, condamne à mort ses généraux. Tout cela n'est pas sans mérite, encore que le talent du metteur en scène y joue un rôle aussi important que celui de l'écrivain. Mais, au milieu de tous ces épisodes plus ou moins intéressants et dramatiques, que devient le sujet principal? où trouvons-nous ce que nous étions en droit d'attendre, cette misanthropie douloureuse et grandissante qui finit par ne laisser à Timon d'autre refuge que le suicide?

J'ai dit que, malgré son titre, ce drame n'était ni ne voulait être une adaptation de celui de Shakespeare. Au contraire, dans deux autres de ses pièces, *la Rabouilleuse* et *César Birotteau*, Emile Fabre n'a essayé d'être qu'un imitateur de Balzac. La première de ces tentatives a eu un assez heureux succès : l'auteur a su reproduire avec fidélité, avec vigueur, les principaux traits de son modèle. L'idée de mettre *César Birotteau* sur la scène a paru un peu

singulière : car ce qui est vraiment intéressant chez Balzac, la lutte du négociant contre la mauvaise fortune, exige des développements que le théâtre ne comporte pas. Dans la pièce, un acte seulement sépare la faillite de Birotteau de sa réhabilitation. Le grand public, qui ne demande qu'à voir la vertu récompensée, accepte sans trop de peine cette marche trop rapide des événements ; mais nous sentons bien que ce qui faisait le fond, la moelle du sujet, est réduit à presque rien.

Il semblerait qu'Emile Fabre dût avoir une plus haute ambition que de travailler sur la pensée des autres ; même quand ces tentatives réussissent, elles n'ajoutent pas grand'chose à sa gloire. Il n'a plus désormais à prouver qu'il sait son métier; ce qui nous reste à souhaiter, c'est que l'observateur pénétrant qui s'était révélé dans *la Vie publique* nous donne des œuvres où l'étude des caractères soit plus approfondie et plus intimement liée à l'action dramatique que dans les pièces qu'il a fait jouer jusqu'à présent (1) ?

(1) Il nous aurait été agréable que *les Sauterelles*, la nouvelle pièce que M. Emile Fabre vient de faire jouer, fût un chef-d'œuvre. Malheureusement il n'en est rien. Cette satire de notre administration coloniale est dictée, je crois, par un patriotisme sincère, mais les meilleures intentions ne suffisent pas à faire une bonne pièce. Dans *les Sauterelles* les scènes de discussion politique sont d'une banalité déplorable, et semblent fabriquées avec des coupures de journaux. La partie comique n'est pas amusante, et les effets dramatiques font long feu. C'est une œuvre manquée, et l'auteur a une revanche à prendre.

III

COURTELINE — GEORGES FEYDEAU — TRISTAN BERNARD — FLERS ET CAILLAVET

V

Je ne sais si, comme on le dit, les Français d'aujourd'hui sont moins gais que leurs aînés. Ce qui est certain, c'est que parmi les auteurs dramatiques, qui foisonnent, les comiques purs sont une infime minorité ; je n'en connais que deux à qui on puisse véritablement donner ce nom : c'est Courteline et Georges Feydeau.

Il serait aussi inutile d'analyser les bouffonneries de Courteline que les fantaisies d'Alphonse Allais. Il y a des gens de grand mérite qui n'éprouvent aucun plaisir à la lecture du *Train de 8 h. 47*. Ont-ils raison, ont-ils tort ? C'est une question ; mais s'ils ont tort, comment le leur démontrer ?

Parmi les scènes de la vie de caserne que Courteline a représentées, celles qui me semblent les plus savoureuses, ce sont justement celles dont le comique est le plus primitif et le plus propre à effaroucher les délicats. En lisant l'histoire de Lidoire, ce brave garçon qui en voulant empêcher

son copain, le pochard la Biscotte, d'aller coucher à la salle de police, finit par s'y faire mettre lui-même, je pense au jugement sévère prononcé par La Bruyère : « Le paysan ou l'ivrogne fournit quelques scènes à un farceur, il n'entre qu'à peine dans le vrai comique : comment pourrait-il faire le fond ou l'action principale de la comédie ? » Je suis fâché d'avoir mauvais goût ; mais si malgré tout *Lidoire* me fait rire, je n'en peux mais. Ce qui me console un peu, c'est que dans la suite du même passage La Bruyère semble s'en prendre à Molière lui-même ; à ce compte, Courteline serait en bonne compagnie.

Il faut noter qu'il est à cent lieues des réalistes purs. Tandis que les *Scènes populaires* d'Henri Monnier sont des photographies très ressemblantes, où tous les détails sont exacts, mais d'où ne se dégage aucune impression d'ensemble, les moindres bluettes de Courteline sont comparables à ces croquis d'après nature où, au lieu d'une simple copie, l'artiste nous donne une interprétation personnelle de la réalité. On n'a qu'à relire les saynètes connues de tout le monde, *le Gendarme est sans pitié*, *Un Client sérieux*, *le Commissaire est bon enfant*, on comprendra aisément ce que je veux dire : on verra qu'à travers l'emportement de sa belle humeur l'auteur sait où il va, et que dans les figures qu'il trace avec tant de verve il y a au moins des ébauches de caractères. Sans doute il ne met pas dans le mille à tout coup, et à côté de ces scènes si vivement

enlevées il en est d'autres où Courteline est moins plaisant qu'il n'a envie de l'être, où il y a plus de convention que de vérité, plus de grossièreté que d'esprit. Il est bien rare pourtant qu'il n'y ait pas du pittoresque dans le langage et du mouvement dans le dialogue.

Il a montré dans *Boubouroche* qu'il n'y a pas de thème, si rebattu qu'il soit, qui ne puisse prêter à des développements originaux. Il s'agit d'un homme qui, trompé par sa maîtresse, commence par lui faire de sanglants reproches, et finit par lui demander pardon. Jules Lemaître a rappelé fort justement que c'est le sujet même de deux scènes fameuses dans la comédie classique, celles du quatrième acte du *Misanthrope* et du deuxième acte de *Turcaret*, et qu'on les retrouve traitées sur un mode différent dans deux pièces de nos jours, *la Parisienne* et *le Roi Candaule*. Ce qu'il y a de nouveau chez Courteline, c'est qu'il s'est proposé d'écrire non une comédie, mais une farce, et que par des inventions qui bravent toute vraisemblance il a su cependant nous donner l'impression de la vérité. Avant et après *Hernani*, on a vu des amants se cacher dans des armoires ; mais le bahut monumental qu'Adèle, la maîtresse de Boubouroche, a fait confectionner à l'usage de son amant de cœur, et où celui-ci a toutes ses aises, une table pour écrire, un divan pour se reposer, est d'une bouffonnerie grandiose. Lorsque Adèle dit à Boubouroche : « De tout ce qui fut notre amour, rien ne subsis-

terait en ta mémoire, parce qu'une fatalité imbécile te fait trouver dans un bahut un homme... que tu ne connais même pas ? » le mot est d'une fantaisie audacieuse et imprévue qui nous fait rire ; mais ces inventions drolatiques et ces trouvailles d'expressions nous laisseraient froids, si sous la bouffonnerie nous ne sentions un fond solide de réalité. Le personnage principal, Boubouroche, ce grand, gros, bon garçon flegmatique, qui dans sa colère est sur le point d'étrangler sa maîtresse, mais qui l'instant d'après lui demande pardon en pleurant, est d'une vérité si frappante qu'elle se communique à tout le reste. Il n'y a rien là qui ressemble à cette étonnante figure de cornard, le marquis de Papaguanos de *Doit-on le dire ?* On sent chez Courteline ce qu'on ne sent pas chez Labiche, la réalité affleurer sous la fantaisie.

Si *Boubouroche* est une farce très amusante, *l'Article 330*, qui n'est pas moins comique, est une œuvre bien plus originale et d'une tout autre portée. Courteline n'a jamais manqué une occasion de dauber sur ceux qui à des titres différents, juges, commissaires de police, gendarmes, sont chargés d'appliquer la loi. Il ne faisait d'ailleurs que se conformer à une vieille tradition française, et suivre l'exemple des nombreux écrivains qui, depuis Rabelais jusqu'à Molière, depuis Beaumarchais jusqu'à Brieux, se sont moqués des « justiciards » et des agents commis à faire exécuter leurs sentences. Mais dans *l'Article 330* c'est à la Loi elle-

même, à la Loi avec un grand L, qu'il s'en est pris.

Nous sommes en 1900, l'année de la dernière Exposition Universelle. Le héros de la pièce, La Brige, demeure avenue de La Motte-Picquet, en bordure des bâtiments de l'Exposition ; depuis qu'on a installé le fameux « trottoir roulant », juste à la hauteur de ses fenêtres, son existence, dit-il à ses juges, est devenue intolérable :

« De huit heures du matin à onze heures du soir, prenant par conséquent sur mon sommeil du soir si j'entendais me coucher tôt, et sur mon sommeil du matin si j'entendais me lever tard, le Trottoir, — le Trottoir Roulant ! — se mit à charrier devant mes fenêtres des flots de multitude entassée : hommes, femmes, bonnes d'enfants et soldats ; tous gens d'esprit, d'humeur joviale, qui débinaient mon mobilier, crachaient chez moi, et glosaient de tribord à bâbord, en chantant à mon intention : « Oh ! la la ! c'te gueule, c'te binette ! », cependant qu'échappés à des doigts bienveillants, les noyaux de cerise pleuvaient dans ma chambre à coucher, alternés de cacaouets, d'olives et de pépins de potirons. »

Eh quoi ! s'est dit La Brige, peut-on admettre, cent ans après la Déclaration des Droits de l'Homme, que la liberté et le repos d'un citoyen soient arbitrairement confisqués par une administration quelconque ? la loi est faite pour moi comme pour les autres ; adressons-nous à la loi. Il a donc tour à tour assigné en référé la Société des Transports

Électriques, qui l'a renvoyé à la Commission de l'Exposition, puis celle-ci, qui l'a renvoyé à la ville de Paris, puis la ville de Paris, qui l'a renvoyé à son propriétaire, enfin son propriétaire qui lui a dit de s'adresser au Conseil d'Etat.

Ainsi débouté d'instance en instance, « me trouvant dans mon tort sans avoir rien fait pour m'y mettre, j'imaginai, dit-il, de me plonger dans le faux jusqu'au cou afin d'être aussitôt dans le vrai, puisque neuf fois sur dix la loi, cette bonne fille, sourit à celui qui la viole. » Il eut donc recours à un moyen aussi simple qu'ingénieux. Un matin, au moment où le Trottoir Roulant se mettait en mouvement, ayant ouvert sa fenêtre toute grande, et tournant le dos au public, il lui montra, sans aucun voile, une partie de son individu qu'il est d'usage de cacher. Ahurissement, rires, protestations des spectateurs qui, chaque fois que le Trottoir les ramenait devant la maison de La Brige, apercevaient le locataire dans la même posture. D'où constat d'huissier établissant les faits, et plaintes des treize mille six cent quatre-vingt-sept personnes qui en ont été témoins. La Brige est traduit en police correctionnelle pour outrage public à la pudeur.

Un résumé comme celui-ci ne peut malheureusement donner une idée de la drôlerie et de la verve avec laquelle, interrogé par le président, l'inculpé lui raconte son histoire. L'effet comique réside surtout dans le contraste entre l'invraisemblance énorme

de la donnée et la précision, la connaissance du Code et l'impeccable logique avec laquelle La Brige tient tête aux magistrats. Ce n'est pas telle ou telle phrase, c'est le dialogue tout entier qu'il faudrait citer. Je veux au moins rapporter quelques-uns des considérants du jugement. La première partie est favorable à l'inculpé, et le déclare bien fondé en son système de défense ; mais voici la seconde partie, qui naturellement va dire tout le contraire de la première :

« Considérant que la Loi, en dépit de ses lâchetés, traîtrises, perfidies, infamies, et autres imperfections, n'est cependant pas faite pour que le justiciable en démontre l'absurdité, attendu que s'il en est, lui, personnellement dégoûté, ce n'est pas une raison suffisante pour qu'il en dégoûte les autres ;

« Considérant qu'*a priori* un gredin qui tourne la Loi est moins à craindre en son action qu'un homme de bien qui la discute avec sagesse et clairvoyance ;

. . . .

« Considérant enfin que, si les juges se mettent à donner gain de cause à tous les gens qui ont raison, on ne voit plus où l'on va, si ce n'est à la dislocation d'une société qui tient debout parce qu'elle en a pris l'habitude ;

. . . .

La Brige est condamné et s'écrie : « J'en appelle au président Magnaud ! »

Il est à remarquer que le *Crainquebille* d'Anatole France est sorti d'une inspiration analogue à celle de *l'Article 330* : c'est l'opposition entre la justice et la loi qui fait le fond des deux ouvrages. La différence, c'est que Courteline a écrit une simple satire

sous forme dramatique, et que c'est lui qui parle par la bouche de La Brige, tandis qu'en créant l'admirable figure de Crainquebille, Anatole France a renouvelé et agrandi l'intérêt du sujet : l'aventure ridicule et navrante de son humble héros nous en dit plus sur les injustices sociales quotidiennes et inévitables, que les paradoxes ironiques de *l'Article 330*. Ce qui n'empêche pas d'ailleurs le pamphlet de Courteline d'être dans son genre un petit chef-d'œuvre : l'auteur a fait en perfection ce qu'il a voulu faire ; il serait ridicule de lui demander davantage.

Des amis trop zélés de Courteline ont quelquefois rapproché son nom de celui de Molière. Il a certainement trop d'esprit pour avoir pris cette comparaison au sérieux. Et lorsque M. Jules Claretie lui a demandé il y a quelques années d'écrire l'à-propos traditionnel du 15 janvier, c'est évidemment pour rendre hommage à un grand homme, non pour se mesurer avec lui, qu'il a composé *la Conversion d'Alceste*. Dans ces occasions-là il y a une véritable conspiration d'indulgence : le public et la critique ne demandent qu'à trouver bons les vers en l'honneur du héros de la fête. On a donc applaudi la petite pièce de Courteline, et elle vaut mieux en effet que beaucoup de celles qui ont été données dans des solennités du même genre. Mais les admirateurs de son talent auraient souhaité qu'elle fût encore meilleure. Ils auraient préféré qu'au lieu d'écrire une suite telle quelle du *Misanthrope*, l'auteur de *Boubouroche* eût essayé, ce qui était plus dans ses

cordes, de donner un pendant à *Sganarelle* ou bien au *Mariage forcé*. On voit trop, en lisant sa pièce, qu'il s'est guindé pour la rendre digne de la scène illustre où elle devait être jouée. Ce comique, coutumier de toutes les audaces, a péché cette fois par timidité. On dirait qu'il a craint, en étant original, de manquer de respect à l'ombre de Molière, et il s'est cru obligé de marcher sans cesse sur ses traces, de ne rien hasarder qu'il ne pût couvrir de son autorité. Le thème de son à-propos est celui-ci. Alceste est marié à Célimène, qui le trompe avec Philinte. C'est dans la dernière scène de la pièce qu'il est témoin de leur trahison et qu'il s'écrie en les montrant tous deux :

Mon seul amour et ma seule amitié !

Entre temps Oronte est venu, comme dans Molière, lire un sonnet au Misanthrope qui, après lui avoir de parti pris donné des louanges, finit par se quereller avec l'auteur et par lui dire le fond de sa pensée. Puis M. Loyal, le fameux huissier du *Tartuffe*, vient réclamer à Alceste les frais d'un procès qu'il a gagné, frais si exorbitants qu'il aurait autant valu qu'il le perdît. Tout cela est bourré de bonnes intentions, mais où est cette verve jaillissante des farces de Courteline ? Où sont ces fusées d'inventions cocasses, de saillies toujours imprévues et toujours plaisantes ? Chose invraisemblable, mais vraie pourtant : c'est un comique qui écrit, c'est à un comique qu'il pense, et on n'a pas un seul instant envie de rire. Ce n'est pas en composant *la Conversion d'Al-*

ceste que Courteline a vraiment rendu hommage à Molière, c'est en écrivant les farces excellentes où sans songer à l'imiter il a continué sa tradition.

Georges Feydeau, comme lui, a reçu en naissant le don inestimable de la gaieté : c'est le seul trait de ressemblance qu'il y ait entre eux. L'intrigue, qui n'existe pour ainsi dire pas dans les pièces de Courteline, est au contraire un élément essentiel dans celles de Feydeau. Il n'y en a guère où les quiproquos ne jouent un rôle capital ; et on dirait qu'il a hérité de Scribe et de Sardou leur art de brouiller savamment les cartes, d'égarer l'action et les personnages dans des complications qui nous semblent inextricables jusqu'au moment où, comme par un coup de baguette de l'auteur, l'imbroglio se dénoue de la façon la plus ingénieuse et la plus imprévue.

Une des premières pièces de Feydeau, *les Fiancés de Loches*, vaut la peine d'être mentionnée, non pas que ce soit une de ses meilleures, mais parce qu'elle est un des types les plus purs du vaudeville à quiproquos. Il y a dans une même maison un bureau de placement pour domestiques et une agence matrimoniale ; Gévaudan, un provincial venu à Paris pour se marier, croit entrer à l'agence, et se présente au bureau de placement. Séraphin, le directeur, lui pose les questions d'usage :

Séraphin. — Voyons, avez-vous déjà fait du service ?

Gévaudan. — Je suis de la classe 62.

Séraphin. — Je ne vous demande pas ça. Je vous demande si vous avez servi !

GÉVAUDAN. — Eh bien, oui ! sept ans !
SÉRAPHIN. — Où ça ?
GÉVAUDAN. — Au 25e dragons.

On peut juger par cet échantillon de la tournure et de l'effet général du dialogue. C'est le quiproquo à l'état pur, le quiproquo primitif et classique tel qu'on le trouve dans *les Ménechmes*. Mais cela est trop simple pour Feydeau. Après une série d'incidents et de méprises qui naissent les unes des autres, Gévaudan finit par échouer dans la maison de santé du Dr Saint-Galmier. Celui-ci, à la suite de malentendus qui seraient trop longs à raconter, croit avoir affaire à un nommé Choquart, alcoolique invétéré, menacé de *delirium tremens*.

SAINT-GALMIER. — Dites-moi, est-ce l'absinthe ou l'alcool qui vous a mis dans cet état-là ?
GÉVAUDAN. — Quoi ?
SAINT-GALMIER. — Eh bien, oui !... avec quoi vous soûlez-vous ?

Là-dessus Gévaudan proteste, mais le docteur, féru de son idée, poursuit son examen médical :

SAINT-GALMIER. (*Il lui retourne la paupière avec le doigt et lui regarde dans l'œil. Bas.*) Ah ! il est bien atteint. (*A Gévaudan.*) Tirez la langue !
GÉVAUDAN. — Ah ! il faut que... (*tirant la langue et essayant de parler*). Sapristi ! ce n'est pas commode pour parler...
SAINT-GALMIER (*lui regardant la langue*). Voyons !... la langue est belle !
GÉVAUDAN (*la langue pendante tout en parlant*). Je la tiens de ma mère.

Saint-Galmier. — Rentrez ça !

Gévaudan. — Merci !

Saint-Galmier (*lui montrant ses mains*). — Combien de doigts ?

Gévaudan. — Eh bien, cinq ! vous ne les voyez donc pas ? (*A part.*) Je le crois un peu toqué.

Ce qui est à remarquer, parce que cela est caractéristique du talent de Feydeau, c'est d'abord qu'il porte de la logique dans l'extravagance, et que ses inventions les plus abracadabrantes se rattachent toujours à l'idée essentielle de la pièce ; c'est ensuite que, même dans les scènes où il semble s'abandonner à sa verve, le dialogue, en même temps qu'il est d'une gaieté irrésistible, est toujours en situation. Ce que je tenais à montrer, c'est que, si l'expérience et la pratique du théâtre ont aidé Feydeau à développer ses dons naturels, il les avait plus qu'en germe dès ses débuts. *La dame de chez Maxim's* est certainement une œuvre très supérieure aux *Fiancés de Loches*, mais elle est construite, elle aussi, sur un quiproquo. L'oncle de Petypon, trouvant la môme Crevette dans le lit de son neveu, la prend naturellement pour sa femme, qu'il ne connaît pas encore. Petypon, qui ne veut pas avouer qu'il a la nuit dernière ramené la môme de chez Maxim's, le laisse dans son erreur, et lorsque son oncle lui dit : « Je vous enlève, ta femme et toi ; elle fera les honneurs de mon salon », il ne fait ni objection ni résistance : les voilà partis tous les trois pour la province, où se passera le second acte, d'une drôlerie inénarrable.

Pur quiproquo, tout comme dans *les Fiancés de Loches ;* mais cette fois il est amené avec une tout autre adresse, tous les incidents s'en déduisent avec une logique et une clarté qui faisaient parfois défaut dans l'autre pièce, et surtout l'auteur, sans trop manquer à la vraisemblance relative que comporte le vaudeville, a su y trouver une source inépuisable d'effets comiques.

La gaieté et la fantaisie s'allient chez Georges Feydeau (et c'est là sa marque propre) à une habileté prestigieuse dans le maniement de l'intrigue. Non seulement il en a si adroitement combiné les péripéties que nous pouvons les suivre sans efforts, si imprévues qu'elles puissent être, mais il a si bien dans la tête les moindres détails, les entrées et les sorties de ses personnages, la disposition du théâtre, l'emploi des accessoires, qu'il ne risque jamais de se perdre ni de nous égarer à travers les détours de l'action la plus compliquée. Il est sûr de ses effets, et nous éprouvons nous-mêmes une impression de sécurité ; au milieu des fantaisies les plus folles nous nous sentons entre les mains d'un guide qui sait où il nous mène. Ce n'est pas Feydeau qui a inventé le deuxième acte classique du vaudeville moderne, l'acte où de tous les coins d'un appartement savamment machiné et truqué sortent, comme de boîtes à surprise, les personnages qui ne devraient pas se rencontrer et qui brusquement se trouvent nez à nez. Mais aucun des nombreux vaudevillistes qui ont exploité ce lieu commun n'a égalé la maîtrise

dont il a fait preuve au second acte de *l'Hôtel du libre échange*. Les trois ou quatre intrigues emmêlées qui se déroulent sous nos yeux à travers un tourbillonnement prodigieux de jeux de scène, de lazzi, d'apparitions imprévues, de courses folles, ont été si habilement préparées au premier acte que nous nous y retrouvons sans peine, et que, si les rires de la salle empêchent par moments d'entendre les paroles, l'action n'en reste pas moins claire jusqu'au bout.

Dieu me garde d'imiter les raffinés qui font la petite bouche et traitent dédaigneusement ces bouffonneries ! Je ne peux être ingrat à ce point envers un auteur qui m'a tant fait rire. J'avoue cependant que, tout en rendant justice à la dextérité et à la verve qu'il déploie dans ces imbroglios, j'apprécie davantage chez lui d'autres qualités qui me semblent plus fines et plus rares. Je veux parler de cette précision et de cette délicatesse dans l'observation qui se rencontrent dans certaines scènes, et qui ont frappé de bons juges. Sarcey et Lemaître ont remarqué avec raison que dans ce désopilant deuxième acte de *Champignol malgré lui*, où Feydeau a mis en scène la vie de caserne, il a, tout en en tirant des effets comiques, évité d'en faire une caricature facile et grossière, comme on en trouve dans *Mam'selle Nitouche* et autres productions du même genre. Le discours que le capitaine adresse aux réservistes au début de leurs vingt-huit jours est un petit chef-d'œuvre. Il leur parle sans emphase, avec un accent très juste, de cette vie militaire, si belle dans sa sévé-

rité, quand on sait la comprendre ; on le sent très sincère lorsqu'il leur promet de les traiter comme ses enfants, de leur faciliter leurs débuts par son indulgence. Tout à coup il en aperçoit un qui se tient mal : Hé ! vous là-bas, lui crie-t-il, si vous continuez, je vous flanque huit jours de salle de police. Le contraste est si imprévu et le trait si juste, que tout le monde éclate de rire ; mais c'est le rire de la vraie comédie, non celui de la farce.

Que Feydeau pût, s'il en avait envie, réussir à merveille dans la comédie de mœurs, je n'en voudrais d'autre preuve que les scènes excellentes qu'il a écrites dans ce genre, et que l'on est agréablement surpris de rencontrer dans des pièces où on ne les attendait guère. Dans *le Bourgeon*, il a peint avec beaucoup de justesse, d'une façon tout à la fois hardie et délicate, le premier éveil de l'amour chez un jeune homme qui croit avoir la vocation ecclésiastique. Victime d'une touchante illusion, il fait honneur au Créateur d'aspirations et d'ardeurs qui s'adressent bien plutôt à ses créatures, et sa pauvre mère, qui elle aussi ne veut voir dans les troubles dont elle est témoin qu'une crise de mysticisme, est toute scandalisée lorsqu'un médecin ami de la famille lui en donne une explication purement physiologique. Pourquoi, après qu'il a semblé nous annoncer une fine étude de sentiments, Feydeau a-t-il aiguillé du côté de la comédie burlesque ? Est-ce le tempérament, est-ce l'habitude, qui l'a emporté ? Ne serait-ce pas plutôt qu'il s'est défié du public, qui n'aime

pas que ses auteurs favoris lui servent un autre plat que celui qui les a mis en vogue ? Il s'est souvenu peut-être que *la Duchesse des Folies-Bergères*, où à côté des pitreries traditionnelles il y avait des parties de vraie comédie, avait été plus froidement accueillie que *Champignol*, que *Monsieur chasse*, que *la Dame de chez Maxim's*.

Mais pourquoi, dira-t-on, tenez-vous tant à ce que Feydeau change de genre, et renonce à la bouffonnerie qui lui a valu de si éclatants succès ? N'est-ce pas ce que vous reprochez à Courteline d'avoir fait en écrivant *la Conversion d'Alceste ?* Si l'on me fait cette objection, c'est évidemment que je n'aurai pas su me faire bien comprendre. A Dieu ne plaise que je conseille à Feydeau de composer des pièces ennuyeuses ! Je l'en défie bien d'ailleurs ; quand bien même les lauriers de M. de Porto-Riche l'empêcheraient de dormir, il est incapable de nous infliger cinq actes comme ceux du *Vieil homme*. Non ! non ! qu'il reste gai, dans son intérêt comme dans le nôtre ! Mais ne pourrait-on pas souhaiter qu'il employât ses dons merveilleux à des besognes plus dignes de lui ? Le public finira peut-être par se lasser de ce fameux deuxième acte, triomphe du quiproquo et du travestissement, où la femme en rupture de ban surprend son mari en bonne fortune, où l'une en corset, l'autre en caleçon, se poursuivent, se manquent, se retrouvent, aux applaudissements d'une salle en délire. Un jour viendra où *l'Hôtel du libre échange* n'amusera plus nos neveux, tout

comme il y a beau temps *le Chapeau de paille d'Italie* a cessé de nous faire rire. Feydeau a trop d'esprit pour ne pas s'attendre à ces retours du goût; mais il a assez de talent pour n'avoir pas à les craindre, si, au lieu de s'attarder aux farces épileptiques qui ont fait sa renommée, il cherche une formule vraiment nouvelle. Dans deux de ses dernières pièces, *Occupe-toi d'Amélie* et *On purge bébé*, on trouve, à côté d'inventions d'une fantaisie extraordinaire, des bouts de scène d'une réalité si intense et si comique à la fois que j'ai entendu des spectateurs bienveillants prononcer le nom de Molière. Laissons Molière dormir en paix ; Feydeau, pas plus que Courteline, n'a la prétention ridicule de le faire revivre ; il nous suffirait que dans les intrigues qu'il combine si ingénieusement les acteurs ne fussent plus des fantoches dont les grimaces nous amusent, mais des hommes qui nous ressemblent et qui pussent tout de bon nous intéresser.

Quoique Tristan Bernard nous ait donné dans *L'anglais tel qu'on le parle* une farce qui rappelle par moments celles de Feydeau ou de Courteline, ce n'est pas vers la bouffonnerie pure que l'incline son tempérament, c'est plutôt vers la comédie de demi-caractère, dont *Triplepatte* est un excellent spécimen. Le fond en est peu de chose, et l'auteur n'a pas eu la prétention de nous faire prendre au sérieux son paradoxal héros ; *Triplepatte* n'est qu'une caricature amusante de l'irrésolution et de la nonchalance. Ce qui est charmant, c'est la façon dont la donnée est

mise en œuvre ; c'est l'ironie tranquille et la bonne humeur narquoise dont l'auteur ne se départ jamais dans les situations les plus extravagantes. Au milieu d'inventions qui appartiennent à la farce pure et simple, le ton reste celui de la comédie ; aussi la scène demi-souriante et demi-émue où se conclut au dernier acte le mariage du héros, ne nous choque-t-elle pas comme une dissonance ; elle achève au contraire de donner à l'œuvre son vrai caractère (1).

Triplepatte a eu un joli succès, mais ce sont d'autres œuvres à qui dans ces dernières années est allée la grande vogue ; ce n'est pas Tristan Bernard, ce sont MM. de Flers et de Caillavet qui ont triomphé dans la comédie légère, comme Bernstein et Henry Bataille dans le drame de passion. En lisant leurs pièces, je pense à ce dialogue de deux personnages de Donnay, Massut, le coiffeur du théâtre, et Augustine, l'habilleuse :

AUGUSTINE. — Vous ne me ferez jamais croire qu'on puisse aimer voir des pièces où on ne rit pas, où on ne pleure pas. Alors quoi ? qu'est-ce qui vous amuse là-dedans ?

MASSUT. — Ça ne m'amuse pas, Madame Augustine, ça m'intéresse. Je ne viens pas au théâtre pour m'amuser, mais pour m'instruire. Ça m'intéresse à cause des idées.

AUGUSTINE. — Lâchez-moi donc le coude avec vos idées ! Est-ce qu'il y a des idées dans la pièce que nous jouons en ce moment ? Je n'en ai pas connaissance. Seule-

(1) Dans *le Petit Café*, qui a ramené le public cet hiver au théâtre, un peu délaissé, du Palais-Royal, Tristan Bernard nous a de nouveau charmés par le comique aisé et naturel avec lequel il a développé une donnée de pure fantaisie.

ment, il y a des costumes, de l'amour, des mots d'esprit, et tout le monde vient... même le Président.

MM. de Flers et Caillavet sont du même avis qu'Augustine ; ils pensent avec raison que les spectateurs viennent au théâtre pour s'amuser, et ils travaillent de leur mieux à les satisfaire. Hommes expérimentés et pratiques, ils ont remarqué que le public préfère aux idées nouvelles des variations agréables sur des airs connus. Je prends comme exemple une de leurs comédies qui ont le mieux réussi, *l'Amour veille*. En voici le thème, tel que l'expose le raisonneur de la pièce : « Une femme ne peut être préservée que par l'amour, non pas celui qu'elle inspire, mais celui qu'elle ressent. Il veille sur elle. Le diamant seul peut rayer le diamant. L'amour seul est assez fort pour défendre contre l'amour. » Vraie ou fausse, la thèse aurait pu fournir un développement intéressant, mais il aurait fallu que la vertu de l'héroïne courût quelques dangers ; or la Jacqueline de MM. de Flers et Caillavet n'en court aucun. Trompée par son mari au retour de leur voyage de noces, elle dit, comme Francillon : Œil pour œil, dent pour dent ! Mais celui qu'elle choisit pour la venger de l'infidélité de son André, c'est le ridicule et piteux Ernest, qui n'a jamais pu parler d'amour à une femme sans la faire éclater de rire. Il nous est donc impossible de prendre au sérieux cette velléité de représailles, et pour que la tante et le tuteur de Jacqueline puissent un

instant la croire coupable, il faut qu'ils y mettent beaucoup de bonne volonté.

Ce n'est pas sur leur intrigue, d'une invraisemblance enfantine, que les auteurs ont compté pour le succès, c'est sur les caractères qu'ils ont mis en scène, et dans la plupart desquels les spectateurs ont pu saluer de vieilles connaissances. C'est dans *Il ne faut jurer de rien* et dans *le Monde où l'on s'ennuie* que MM. de Flers et Caillavet ont trouvé le type de la marquise de Juvigny, où se mêlent agréablement la baronne de Mantes, de Musset, et la duchesse de Réville, de Pailleron. Le curé qu'ils ont mis en scène, saint homme naïf et gauche, ahuri de ce qu'il voit et de ce qu'il entend, c'est tantôt l'abbé d'*Il ne faut jurer de rien*, tantôt l'abbé Constantin d'Halévy, ou bien encore l'abbé Bloquin dans *le Torrent*, de Donnay. Jacqueline, c'est Suzanne de Villiers, du *Monde où l'on s'ennuie*. La différence entre les auteurs de *l'Amour veille* et leurs prédécesseurs, c'est qu'ils appuient où ceux-ci glissaient, et que ce qu'il y avait de vérité dans leurs modèles, fait place chez eux à la convention. Musset avait tracé d'une main légère et sûre le portrait de la baronne de Mantes, chrétienne et mondaine, aussi bonne et charitable que vive et étourdie. Voici comment MM. de Flers et Caillavet nous présentent leur marquise.

La Marquise (*elle entre, suivie de la femme de chambre*). — Bonjour, mes enfants, j'ai fini ma correspondance. Posez tout ça là, ma fille... Tout y est.... mon ouvrage,

mes pastilles, ma petite glace. Et mon chapelet, où est-il ? — Ah ! oui, dans ma boîte à poudre. — Ah ! je n'ai pas besoin de mes livres, vous pouvez les remonter.

Ernest. — Que lisez-vous en ce moment, Madame ?

La Marquise. — Je ne lis jamais que deux choses : *la Vie des Saints* et *les Contes de Voltaire.*

Qu'on savoure encore ce couplet sur l'adultère, où les auteurs ont soigné leur style, à l'intention des abonnés du mardi :

Autrefois on trompait aussi son mari. C'est vrai ! mais il y avait la manière ! On ne gâchait pas ça ! On y réfléchissait ! On s'y préparait... comme au mariage... Aussi plus tard sous les cheveux blancs on pouvait se rappeler le passé avec douceur. Sans doute on n'avait pas été irréprochable, mais on gardait la conscience de n'avoir jamais fait souffrir personne. On avait de jolis souvenirs, de jolis regrets, enfin tout ce qu'il faut pour distraire une vieille dame. Et l'on ne devait plus compte de ses actions qu'à Dieu, qui est un excellent homme et comprend bien des choses.

Ah ! qu'en termes galants ces choses-là sont mises !

Le dernier trait surtout est d'un goût exquis, et les caillettes doivent frissonner d'aise en entendant débiter cette philosophie, si bien à leur portée.

Le caractère de Jacqueline, l'ingénue mal élevée et charmante, qui tout en faisant des déclarations aux jeunes gens n'en est pas moins un ange de pureté, est un des poncifs de la comédie contemporaine ; il ne dépare pas la collection qu'on en trouve dans *l'Amour veille*. Les auteurs, qui ont constaté de quelle faveur il jouissait auprès du public, n'ont pas manqué d'en donner une réédition dans *l'Ane de*

Buridan. Cette fois-ci la jeune fille s'appelle Micheline : nous la voyons grimper par une échelle jusqu'à la fenêtre de celui qu'elle aime, et entrer ainsi sans façon dans sa chambre. Honni soit qui mal y pense ! Ses intentions sont pures, et d'ailleurs tout se termine par un bon mariage. Depuis ce temps, M. Paul Gavault, témoin des succès de MM. de Flers et Caillavet, s'est piqué d'honneur, et dans *la Petite Chocolatière* il a créé une héroïne encore plus systématiquement extravagante que celle de ses devanciers. Elle s'appelle Benjamine. Son père, un industriel richissime, dont elle est l'unique héritière, l'a habituée à se passer toutes ses fantaisies, et elle en abuse. Une belle nuit qu'elle va en auto de Rouen à Paris, un de ses pneus crève ; elle entre dans la maison la plus voisine, réveille le propriétaire, et l'oblige à lui céder sa chambre. Comment elle s'éprend de son hôte, comment elle va le persécuter dans son bureau au Ministère, comment elle lui fait perdre sa place et finit par devenir sa femme, ce serait un peu long à raconter. Ce qui est curieux, c'est de voir ce type de pure convention se développer de pièce en pièce, sans que les variantes dont il s'enrichit à mesure ajoutent beaucoup à sa valeur, mais sans que jusqu'à présent le public ait paru s'en lasser.

Des critiques bien intentionnés ont parfois comparé MM. de Flers et Caillavet à Meilhac et Halévy. Je veux bien admettre qu'ils aient quelques défauts en commun ; malheureusement les qualités qui

distinguent les auteurs de *Froufrou* et de *la Petite Marquise*, l'originalité des idées, la vérité des caractères, l'exactitude de l'observation qui se dissimule sous la fantaisie exquise du style, sont celles qui manquent le plus dans *le Sentier de la vertu* ou dans *la Chance du mari*. Est-ce à dire que les pièces de MM. de Flers et Caillavet n'aient pas leur mérite ? Je suis bien éloigné de le penser. Elles ont presque toujours celui de la verve et de la bonne humeur. Le premier acte est souvent joli. Quoi de plus pimpant que celui de *Miquette et sa mère ?* Quelle trouvaille que ce bureau de tabac de Mme Grandier, où nous voyons défiler tout Château-Thierry, depuis les commères du quartier qui viennent acheter pour six sous de tabac à priser, jusqu'à l'archiviste et au sous-préfet, sans parler du comte Urbain de la Tour-Mirande qui fait la cour à Miquette, et du marquis son oncle qui arrive pour le relancer ! A la vérité tout cela n'est pas très neuf : le bureau de tabac de Mme Grandier, c'est le bureau de poste du deuxième acte de *la Petite Fonctionnaire*, et c'est dans Capus que MM. de Flers et Caillavet ont pris la scène de l'amoureux qui, trop timide pour avouer tout haut ses sentiments à la petite buraliste, lui achète une carte postale et lui fait sa déclaration par écrit. Peut-être bien aussi cette prétendue peinture de la vie de province se ressent-elle trop d'avoir été écrite à Paris ; cela est fait de chic, et non pas d'après nature. Mais malgré toutes les critiques qu'on peut adresser à ce premier acte, il a une grande

qualité : il est amusant. Ce n'est qu'aux actes suivants qu'on s'aperçoit que pour faire une pièce il a manqué aux auteurs d'avoir trouvé un sujet. Les petites mines de Miquette-Lavallière sont sans doute fort agréables à voir ; Brasseur était un impayable marquis de La Tour-Mirande, et Max Dearly un Monchablon génial. Mais on se lasse vite de personnages qui ne disent jamais ce qu'ils devraient dire, qui font toujours le contraire de ce qu'ils devraient faire : il manque à ces fantaisies le grain de vérité et de bon sens qui pourrait les faire passer. C'est dommage : le premier acte était presque de la comédie ; les autres ne sont que de l'opérette, une opérette sans musique.

Dans *Papa*, qui a eu un joli succès au Gymnase, le thème était assez original et aurait valu la peine d'être développé. Un viveur a eu dans sa jeunesse un fils naturel : il l'a fait élever à la campagne, loin de lui, et n'y a plus pensé. Quand il a la cinquantaine, et que son miroir, et surtout les yeux des femmes, lui apprennent qu'il a des rides, il se décide à changer de carrière et à devenir un père pour tout de bon. Que va-t-il advenir ? Entre ce père et ce fils, si longtemps étrangers l'un à l'autre, peut-on supposer qu'il naisse une véritable affection ? N'éprouveront-ils pas plus de gêne que d'émotion à leur première rencontre ? Il y avait là une jolie étude à faire ; mais à peine les auteurs l'ont-ils esquissée, qu'ils tournent court, et qu'au lieu du sujet qu'ils avaient annoncé ils en traitent un autre,

beaucoup moins intéressant. Suivant leur coutume, ils ont démarqué l'œuvre d'un de leurs devanciers. Dans *le Père Prodigue*, de Dumas, le comte de la Rivonnière, qui a cinquante ans, pense à épouser une jeune fille, s'aperçoit à temps qu'il est ridicule, et c'est son fils qu'il marie à celle dont il voulait faire sa femme. MM. de Flers et Caillavet ont retourné la situation : chez eux c'est le fils qui est fiancé, mais c'est le père qui est aimé et qui finit par épouser. Cela est peut-être moins naturel qu'ingénieux, et cet épouseur en cheveux gris que son fils conduit à l'autel nous laisserait une impression plutôt désagréable, si le rôle n'était pas merveilleusement tenu par Huguenet. Les deux premiers actes sont assez agréables ; mais dans le dernier la part de la convention est par trop grande ; c'est du paradoxe sans véritable originalité.

En France les vaudevillistes ont toujours été dans l'opposition ; MM. de Flers et Caillavet se sont conformés à la règle, et il n'y a aucune de leurs pièces qui ne soit assaisonnée d'épigrammes à l'adresse de nos gouvernants ; mais ce n'est que dans deux des plus récentes, *le Roi* et *le Bois sacré*, dans la première surtout, qu'ils ont franchement abordé le genre de la satire politique. Je laisse de côté *le Bois sacré*, où, sous couleur de comédie, ils ne nous ont donné qu'une farce de tréteaux, tour à tour vulgaire et prétentieuse. Mais *le Roi* est une charge assez divertissante, et le succès étourdissant qu'elle a obtenu est caractéristique de l'état de l'opinion : car

ce que le public des Variétés a applaudi, c'est moins encore la verve des auteurs que l'adresse avec laquelle ils ont su le flatter dans ses instincts, dans ses dégoûts plus ou moins légitimes, dans ses plus chers préjugés. MM. de Flers et Caillavet n'ont peut-être pas autant de génie qu'Aristophane ; mais leur satire, comme les siennes, est d'inspiration traditionaliste et aristocratique. Ils savent fort bien que les Parisiens, volontiers républicains sous la monarchie, redeviennent monarchistes et Vieille France quand la République est le gouvernement officiel.

L'actrice qui dans leur pièce remplace le raisonneur de la comédie classique, Thérèse Marnix, a été honorée des bontés du roi Jean de Cerdagne, lors de sa dernière visite à Paris ; elle est présentement la maîtresse du marquis de Chamarande, elle sera bientôt celle de Bourdier, le député radical et millionnaire ; c'est, on le voit, une personne sans préjugés, mais non pas sans instruction et sans doctrine, comme on va en juger. Bourdier lui fait la cour, assez gauchement. Vous n'y entendez rien. lui dit-elle.

Bourdier. — Bref, selon vous, nous sommes incapables de plaire ?

Thérèse. — Mais oui, pour le moment. Pour nous conquérir, il faut nous faire la cour pendant plusieurs générations. Consolez-vous, il en a été de même pour tous les régimes. Soyez sûr que les Mérovingiens n'avaient pas les femmes. Ce sont les Bourbons qui les ont eues. Napoléon Ier non plus n'avait pas les femmes. C'est le duc de Morny qui les a eues...

A la bonne heure ! voilà qui est vraiment renouveler l'histoire de France, et on chercherait en vain dans Henri Martin ou dans Michelet quelque chose d'aussi piquant. MM. de Flers et Caillavet connaissent admirablement leur public : ils savent que des couplets dans ce goût chatouillent l'amour-propre des spectateurs, qui leur trouvent un air littéraire, surtout quand ils ne sont pas bacheliers. Il y a dans la pièce plusieurs de ces tirades, de ces airs de bravoure, écrits avec verve d'ailleurs, et qui, détaillés par des artistes aimés du public, sont d'un effet sûr. On n'a qu'à lire au premier acte la scène entre Blond, le chef de la police du roi de Cerdagne, et Marthe Bourdier. Ils évoquent leurs souvenirs de jeunesse, alors que l'un était pianiste dans des casinos de banlieue, l'autre trottin chez une modiste de la rue de la Paix, et qu'ils allaient le dimanche canoter sur la Marne.

Marthe — On chantait, on batifolait, on se fâchait, on se raccommodait, on s'en allait doucement à la flotte, dans du soleil, dans de la béatitude ; on regardait dans l'eau les maisons à l'envers, ça vous retournait les idées. Ah ! je l'ai bien aimé...

Blond. — Qui ça !

Marthe. — Tous !... Et puis, la nuit arrivait... On se fichait à rêver, sans savoir à quoi ; les plus mufles devenaient poétiques. On ne disait plus rien, on se croyait amoureux pour toujours... Et le soir on revenait vannés, fourbus, tristes de penser que c'était déjà lundi, et on s'empilait dans les trains de plaisir, où l'on avait tant de chagrin ! ... Ah ! les beaux dimanches !...

Voilà de la poésie comme il en faut à la majorité du public ; voici maintennt de la politique à sa portée. Les auteurs ont refait une scène de Mirbeau dans *les Affaires sont les affaires* ; Bourdier veut marier sa fille au fils du marquis de Chamarande, comme Isidore Lechat voulait marier la sienne au fils du marquis de Porcellet. Chamarande fait d'abord la sourde oreille ; mais Bourdier, qui le sait gêné, insiste, et fait comprendre qu'il y mettra le prix.

Le Marquis. — Mais vous me la baillez belle avec votre fortune..., elle n'existe pas... Vous ne pouvez assurer aucune dot à votre fille.

Bourdier. — Comment ?

Le Marquis. — Dame ! n'êtes-vous pas socialiste ?

Bourdier. — Oui.

Le Marquis. — Collectiviste ?

Bourdier. — Je crois bien.

Le Marquis. — Par conséquent, vous comptez évidemment, dans un temps très prochain, partager votre fortune entre vos ouvriers ?

Bourdier. — Moi ? Mais jamais de la vie ! Vous êtes fou ! Il n'est pas question de ça. De quoi aurais-je l'air ?

Le Marquis. — Mais alors, vous êtes un odieux capitaliste, tout comme moi ?

Bourdier. — Pas du tout. Vous vous considérez, vous, comme le propriétaire de vos biens, tandis que je me considère, moi et mes descendants, comme le dépositaire des miens. Voilà pourquoi votre fortune est une fortune capitaliste, tandis que la mienne est une fortune socialiste.

Le Marquis. — Mais alors, c'est exactement la même chose, ce n'est qu'une question de mots ?

Bourdier. — Il n'y en a jamais eu d'autres en France !

Rassurez-vous, monsieur le marquis, ma fille aura une dot princière.

Il y a heureusement autre chose dans la pièce que ces morceaux d'une banalité distinguée. Il y a une farce spirituellement mise en scène, et dont la donnée, en langage de Molière, pourrait se traduire ainsi : Comment Bourdier devint ministre pour avoir été cocufié par sa femme et par sa maîtresse. Cette maîtresse, Thérèse Marnix, ç'a été il y a quelques années celle du roi Jean de Cerdagne ; tout le monde le sait, sauf naturellement Bourdier lui-même. Le roi doit à son amie au moins une visite de politesse et de reconnaissance ; mais en se retrouvant dans son boudoir ses souvenirs lui remontent à la tête, et l'entretien devient si tendre que pour le continuer les amoureux passent dans une chambre voisine. Sur ce arrive Bourdier, à qui les journaux ont appris qu'à ce moment même le roi est chez le Président du Sénat, et qui, en ouvrant imprudemment une porte, se convainc de ses propres yeux qu'il n'en est rien. Tout s'arrange d'ailleurs : Thérèse reparaît le sourire aux lèvres, et annonce à Bourdier que le roi lui fera l'honneur d'aller chasser dimanche dans son domaine de Gourville.

Quelque amusante que soit cette scène, je lui préfère de beaucoup celle où ce n'est plus à Thérèse Marnix, mais à Marthe Bourdier que le roi a affaire. Nous sommes au château de Gourville, le soir du grand jour où le roi de Cerdagne y a été reçu solennellement. Marthe, au travers de tous les tracas de

la journée, n'a pas eu le temps de dîner, elle meurt de faim : pendant que ses hôtes vont se coucher, restée seule dans le salon, elle se fait servir un en-cas. Là-dessus le roi arrive : il allait fumer une cigarette chez Thérèse Marnix, dont on lui a indiqué la chambre ; en apercevant Marthe Bourdier il est un peu gêné ; elle-même, quoique peu timide de son naturel, est embarrassée de souper en si illustre compagnie. Mais elle se rassure bientôt, car elle s'aperçoit que le roi la trouve charmante, et de plus en plus charmante à mesure que, cessant de s'astreindre à l'étiquette, elle se met à le traiter en camarade.

MARTHE. — Ecoutez, sire, je suis une femme qui ne s'épate pas sur les couchers de soleil, mais s'ils nous voyaient comme ça déjeuner sur l'herbe, qu'est-ce qu'ils diraient ?

LE ROI. — Qui ça ?

MARTHE. — Mais les peuples, l'Europe, vos confrères.

LE ROI. — Mes confrères ?

MARTHE. — Enfin les autres tyrans.

LE ROI. — Ai-je donc l'air d'un tyran ?

MARTHE. — Oh ! ça, non, vous êtes vraiment bon garçon. ... Je veux dire, Votre Majesté est vraiment bonne fille. Vrai, je ne me la figurais pas comme ça...

Ce n'est plus seulement le roi qui est sous le charme ; c'est Marthe maintenant qui le trouve à son goût, et qui, le champagne aidant, ne tarde pas à le lui laisser entendre. Il devient entreprenant, elle se dérobe. Laissez-moi, dit-elle, j'ai chaud, ouvrez la fenêtre... Il obéit ; ils s'aperçoivent qu'il fait jour ;

on entend les oiseaux chanter. Ils écoutent un instant sans rien dire ; peu à peu les oiseaux se taisent.

Le Roi. — Mais alors, avouez-moi, nous avons passé la nuit ensemble ?

Marthe. — Oh ! c'est vrai ! Faudra pas le dire. On est si méchant.

Le Roi. — Bah ! à cette heure, la méchanceté, elle dort !

Marthe. — C'est vrai. Elle ne se réveille qu'avec les gens... Et ce sera bientôt... Faut se quitter...

Mais le roi ne l'entend pas ainsi : transporté d'amour, il devient lyrique, et ce n'est plus en français, mais dans la langue de son pays, qu'il lui adresse de brûlantes déclarations. Il l'entraîne enfin dans le boudoir à côté.

Marthe (*s'abandonnant*). — J'ai la fève !

Le Roi (*avec éclat*). — Ah ! que j'aime la France !

Cette scène est en son genre un pur chef-d'œuvre : la fantaisie s'y mêle à la vérité, sans qu'on puisse séparer l'une de l'autre ; elle est hardie, sans être choquante ; et la gaieté qui y pétille, comme la mousse du champagne que boivent les deux amoureux, se nuance par moments, sans fausse note ni invraisemblance, d'une légère émotion. On s'étonne que les auteurs qui l'ont écrite n'aient pas eu l'ambition de remplir toujours leur mérite, que dans le reste de leur pièce on trouve tant de choses peu dignes de leur talent, depuis le rôle du policier Blond qui est de la pitrerie pure, jusqu'à la caricature lourde et sans grâce de Cormeau, la vieille

barbe, le radical à tous crins. Avec tout cela, *le Roi* est certainement ce qu'ils ont fait de mieux, et de plus ce sera un jour, pour les historiens de notre temps, un document précieux : ils pourront y étudier ce paradoxe au moins apparent d'un pays où la République est triomphante, et où une satire antirépublicaine va aux nues (1).

(1) La pièce que MM. de Flers et Caillavet ont fait jouer cet hiver, *Primerose*, a eu un joli succès. Elle est loin de valoir *le Roi*, mais elle montre que les auteurs connaissent à fond leur public. Ecrire une comédie sur un sujet aussi grave que la loi de Séparation de 1906, pouvait sembler une entreprise assez risquée : pour MM. de Flers et Caillavet ce n'a été qu'un jeu. Les deux figures principales de leur pièce, Primerose, la conventine sentimentale et mondaine, et son oncle le cardinal, qui prêche le Dieu des bonnes gens, et qui pour un peu irait assister à un enterrement civil, ont charmé les spectateurs de la Comédie-Française, qui ont évidemment sur la religion d'autres idées que Pascal et Bossuet.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
Le théâtre de Capus	1
Le théâtre de Mæterlinck	57
Le théâtre de Rostand	111
Coup d œil d'ensemble	179

Poitiers. – Société française d'Imprimerie

